

REINOLDO ATEM

PANORAMA DA POESIA CONTEMPORÂNEA EM CURITIBA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Literatura Brasileira, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Édison José da Costa

CURITIBA

1990

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a meus pais,
Abraão e Yara, que sempre me in-
centivaram o estudo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao CNPq (Conselho Nacional de Pesquisa), que me forneceu o apoio para dedicar-me integralmente a este trabalho.

Agradeço à Universidade Federal do Paraná, que me deu a oportunidade de realizar um projeto antigo.

Agraço especialmente ao meu orientador e amigo, Prof. Dr. Edison José da Costa, que me ensinou a realizar uma pesquisa acadêmica.

RESUMO

RESUMO

Para montar um panorama da poesia contemporânea publicada em Curitiba, nas décadas de 1970 e 1980, utilizamo-nos da teoria do lingüista e sociólogo russo Mikhail Bakhtin, falecido em 1975, que elabora uma concepção dialógica da obra literária, especialmente o romance, e que tivemos que desdobrar para o campo da poesia lírica.

No diálogo permanente travado entre os autores, os leitores e as épocas sociais variadas, a obra literária está sempre interagindo com o meio social e desse diálogo multidirecionado extrai os parâmetros para a sua estruturação interna. A intertextualidade histórica é uma das formas desse diálogo, especialmente no caso da poesia. Por isso, traçamos um quadro sucinto do que foram as principais concepções históricas sobre poesia, que ainda hoje dialogam com nossa época, de formas variadas. Reportamo-nos ao Classicismo, Romantismo e Modernismo, verificando a evolução dos estilos em seu diálogo com o meio social em contínua transformação.

No cenário variado da poesia contemporânea brasileira, estudamos a sua eclosão na capital do Paraná, nas décadas citadas, tomando como referências as mudanças gerais ocorridas no país, após o ano de 1968, e a efervescência poética ocorrida nessa cidade, principalmente na década de 80.

Realizamos um levantamento dos principais livros individuais publicados e da agitação cultural dos grupos coletivos de

poesia, com as coletâneas, jornais e revistas editados, para depois traçar um alinhamento geral de tendências poéticas, em seu dialogismo com o passado e com o presente, para, em seguida, dentro deste quadro, destacar alguns nomes que merecem estudo mais detalhado.

Com isso, apontamos um quadro de preferências da poesia contemporânea.

ABSTRACT

ABSTRACT

To be able to set up a panorama of the contemporary poetry published in Curitiba during the 1970 and 1980 decades, we made use of Mikhail Bakhtin's theory, a Russian linguist and sociologist who died in 1975. This theory develops a dialogic conception of the literary work, especially novels, which we extended to the field of lyric poetry.

During the permanent dialogue held between the authors the readers and the various social periods, the literary work is always interacting with the social environment and from this multidirectional dialogue it extracts the references for its internal structuration. The historical intertextuality is one of the forms of this dialogue, especially in the case of poetry. For this reason, we described briefly the main historical conceptions on poetry which, in various forms, still dialogue with our age.

We referred to Classicism. Romanticism and Modernism checking the evolution of styles in their dialogue with the social environment in everlasting transformation.

In the varied scenery of Brazilian contemporary poetry, we studied its development in the capital of Paraná during the above mentioned decades, considering the general changes which occurred in the Country after 1968 and the poetical agitation which took place in this city, mainly in the 1980 decade.

We carried out a research of the main individual books published and the cultural agitation of collective poetry groups through the collectaneas, newspapers and magazines edited in order to draw a general alignment of the poetical tendencies in their dialogism with the past and with the present and to point out, after that, a few names which deserve a more detailed study.

Thus, we drew a picture of preferences for contemporary poetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
As razões e os objetivos	1
O que é poesia?	8
CAPÍTULO I	
1. O dialogismo na obra literária	20
CAPÍTULO II	
2. Os interlocutores poéticos do passado	42
2.1. - O classicismo - a objetividade regulamentada	46
2.2. - O romantismo - a subjetividade emocionada	57
2.3. - O modernismo - a linguagem em liberdade	67
CAPÍTULO III	
3. A poesia contemporânea em Curitiba	96
3.1. - Província e metrópole	96
3.2. - A produção editorial	104
3.2.1. - Os grupos de agitação cultural	116
3.3. - A presença da tradição e a ruptura com ela	133

3.4. - A tendência para a brevidade e a síntese	141
3.5. - "A poesia existe nos fatos"	149
3.6. - Individualidades poéticas destacadas	157
3.6.1. - Helena Kolody	158
3.6.2. - João Manuel Simões	172
3.6.3. - Leopoldo Scherner	184
3.6.4. - Paulo Leminski	198
3.6.5. - Sérgio Rubens Sossêlla	213
CONCLUSÃO	236
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	254

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

AS RAZÕES E OS OBJETIVOS

O presente trabalho tem por objetivo desenvolver um panorama da poesia publicada em Curitiba, nas décadas de 1970 e 1980, apontando os nomes mais representativos, que incluem os poetas mais novos e os da geração anterior que continuaram publicando nesse período, todos os que intentaram compor uma linguagem poética na contemporaneidade. O período estudado estende-se de 1970 a 1989, pois concluído o trabalho em meados de 1990, deixou-se de incluir este ano, acrescentando-se, em contrapartida, o ano de 1970.

O panorama dessa poesia inclui um levantamento quantitativo dos principais livros individuais publicados, uma descrição dos principais grupos de agitação poética e das coletâneas, jornais e revistas literárias por eles publicados, uma avaliação geral das principais tendências dessa poesia, suas preferências de linguagem, e um estudo mais detalhado de algumas individualidades poéticas que merecem ser destacadas do conjunto, pela qualidade do trabalho e sua repercussão.

Os livros individuais são importantes porque dão oportunidade a que os poetas mostrem-se mais inteiramente, o que não ocorre nas coletâneas, onde há pouco espaço para cada um. As publicações grupais, no entanto, são profícuas na repercussão e na

divulgação do trabalho poético, através da somatória dos esforços individuais, que também conduzem à aproximação com outras formas artísticas.

Ao lado desse registro extensivo, devemos marcar as linhas preferenciais, o que há de mais comum no trabalho poético de todos e de cada um, o que pode fornecer o início de um rastreamento das características dessa poesia multifacetada. O trabalho de indicação quantitativa, que reúne coletivamente tantas individualidades, deve, portanto, ser complementado com uma indicação de qualidades individuais, retirando-se do conjunto alguns elementos mais fortes e significativos, que lhe dão ressonância e vida efetiva, na sociedade.

Os autores destacados não o foram com base em critérios subjetivos de gosto pessoal, mas com apoio numa avaliação que é feita naturalmente no ambiente cultural, pela acolhida que cada poeta tem recebido ao longo dos anos, no ambiente poético curitibano ou fora dele, ao nível da crítica literária na forma de artigos avaliativos, ao nível dos círculos poéticos onde se avalia ou se comenta permanentemente as obras publicadas e onde se dá um movimento natural de atração e afastamento entre as partes, de acordo com as afinidades poéticas ou ideológicas, mas ao nível também da repercussão e aceitação dessa poesia na sociedade, na forma de espaços na imprensa, convites para palestras e apresentações, convites para participação em coletâneas ou confecção de prefácios, introduções ou orelhas de livros de outros autores, e outras formas onde se possa verificar objetivamente a valorização do trabalho de cada um e de sua personalidade artística.

Dessa forma, é possível fazer-se já um levantamento quantitativo extenso e uma avaliação qualitativa que trace o perfil

do que é a poesia contemporânea publicada em Curitiba.

Ao delimitar o estudo às décadas prescritas, ativemo-nos a um fato histórico significativo para o país e a uma prática cultural delineadora da poesia em Curitiba, nesta época.

A primeira preocupação é de ordem histórica e social e refere-se à ruptura político-institucional ocorrida a partir de dezembro de 1968, com a edição do ato institucional nº 5, que deixou em suspenso o processo cultural brasileiro, como vinha se desenvolvendo até a década de 60, efetuando um corte na evolução da consciência artística nacional e ocasionando um efeito de marasmo cultural e isolamento social generalizado, que ambientou toda a poesia publicada daí para a frente.

Zuenir Ventura, no livro *1968, o ano que não terminou*, observa que "já se passaram 20 anos e 68 continua a ser uma obra aberta" (p.13), para, mais à frente, declarar a respeito do dia 13 de dezembro, uma sexta-feira: "mas nem a superstição poderia adivinhar que aquele dia iria durar mais de uma década" (p.271).

O processo histórico ditatorial que ali se iniciava teve efeitos em todos os níveis da vida nacional.

No plano econômico, instaurou-se um modelo de capitalismo altamente concentrador de rendas e intensivamente urbanizado, desenvolvido sem critérios sociais que salvaguardassem muitas de nossas riquezas básicas, naturais, humanas e culturais.

Se mudou substancialmente a face do país, esse processo organicamente integrado interferiu em sua cultura, abertamente sob a forma da censura e veladamente sob outras formas, tendo-se modificado, a partir de então, em comparação com as décadas anteriores, as relações de posicionamento entre os autores, os

públicos e a situação social, impedindo o poeta de manter um envolvimento maior com a modernidade brasileira e afastando-o do receptor.

O artista se vê constrangido a não repensar a fundo a realidade brasileira e seu diálogo com a situação extra-verbal torna-se mais superficial e individualizado; cortam-se os elos da solidariedade entre as partes, atomizam-se as vivências que antes se aproximavam e restringem-se os canais de comunicação entre as elites intelectuais e o povo.

A segunda preocupação é de ordem histórico-cultural e refere-se à poesia surgida regionalmente na capital do Paraná, porque foi nesse época que se cristalizou um quadro do que se pode chamar de poesia contemporânea nessa cidade, com a permanência evolutiva de poetas que já vinham publicando até esta data e o surgimento de novos poetas que vieram atualizar a linguagem literária, conformando sua contemporaneidade, de acordo com os padrões da atualidade.

Esse amplo surgimento de livros de poesia, principalmente na década de 80, tem revelado uma extensa gama de temperamentos líricos e posicionamentos estéticos, o que está a pedir maior atenção, por parte da crítica e do público leitor.

Há uma lacuna, portanto, entre a extensa produção poética já publicada e a atenção que lhe dedicaram até agora os vários receptores a que se dirige, os próprios poetas, os artistas em geral, as pessoas que lêem poesia, os estudantes, a crítica literária, que normalmente desconhecem a extensão desse trabalho variado e rico, mesmo nos círculos curitibanos.

Excetuado um ou outro poeta, a crítica literária nacional pouco se tem voltado para esse panorama. Na imprensa para-

naense, regularmente comparecem os autores mais interessados em publicar a sua poesia e têm recebido uma avaliação da crítica ou do público, mas é um registro que se perde na efemeridade da imprensa diária.

O presente trabalho visa atuar nessa lacuna, sistematizando um quadro de tendências movediças e imprevisíveis, que não pretende ser completo, mas significativo.

O material em estudo, livros individuais, coletâneas, jornais e revistas literárias, foi coletado no acompanhamento pessoal direto dos eventos descritos nesses anos, e compõe um conjunto de 128 títulos de livros de poesia. Os poetas foram contatados pessoalmente, nos encontros, nos lançamentos de livros, nos bares ou em casa. Há outros livros e autores, que não foram apontados pela simples impossibilidade de se acompanhar tudo o que aconteceu. Este é um levantamento em progresso, em mutação, ainda mais pela dificuldade da edição de poesia, obrigando muita coisa a permanecer nas gavetas ou em círculos restritos.

É um panorama que se apoia no que já foi dito pela crítica literária paranaense e nacional e nas avaliações feitas nos círculos literários curitibanos e na imprensa paranaense. É um panorama representativo.

Na intenção de realizar um quadro abrangente, escolhemos uma abordagem teórica lingüística e sociológica que preferencialmente fornecesse instrumentos para uma compreensão da época e de sua produção artística e poética. Lingüística porque estudaremos as linguagens poéticas e suas nuances. Sociológica porque verificaremos como essas nuances apoiam-se nos movimentos sociais estruturais de toda a sociedade e dirigem-se para

a criação de uma linguagem poética contemporânea.

A teoria literária de Mikhail Bakhtin, lingüista e sociólogo russo falecido em 1975, pareceu-nos satisfatória para uma avaliação ampla e unitária.

A partir de sua concepção dialogal da obra literária, observamos o diálogo dos poetas com a série poética anterior e com a sua própria contemporaneidade, de onde surgiram os parâmetros para a nova poesia, que se pretende renovadora e original.

Nessa teoria, eminentemente elaborada para o estudo do romance, procuramos enfatizar seu desdobramento para o estudo da poesia, observando o dialogismo especial das linguagens poéticas, particularmente com as épocas históricas e sociais em que se situam, explicitando os vínculos invisíveis no diálogo da poesia com o mundo.

Os estilos poéticos se renovam deste diálogo sempre atualizado, que sintoniza as sensibilidades com as exigências de sua época. Nesta dinâmica aberta a novas tonalidades, os poetas criam as linguagens líricas de seu tempo ou se apegam às do passado. A poesia contemporânea é melhor compreendida nesse enfoque evolutivo, que facilita a assimilação da estranheza das novas linguagens, sua ânsia de originalidade e a contingência da marginalidade social.

Numa sociedade urbana em transformação, como a atual, o dinamismo das percepções humanas se agiliza e, na poesia, afasta-se das fórmulas padronizadas e repetitivas, como que completando o impulso iniciado com o Romantismo, ao afastar-se do Classicismo, e intensificado a partir do simbolismo francês.

Nesse sentido, delinea-se um espírito de continuidade,

na rebeldia da originalidade, entre essas várias épocas, que foi dinamitando progressivamente as formas fixas, até o advento integral da liberdade individual de expressar-se liricamente, característica da época moderna, o que fornece uma riqueza variada ao panorama e dificulta as avaliações unificadoras.

O QUE É POESIA?

O fenômeno poético não admite definições globais instantâneas. Não se pode descrevê-lo, senão parcialmente, numa frase, num parágrafo, num capítulo ou num livro inteiro. E todas as descrições serão insuficientes para abranger uma atividade que existe em processo de contínuo desdobramento e que se refaz em todos os tempos e lugares.

Como os românticos, podemos dizer que poesia é a expressão de uma emoção íntima e isto será apenas uma parte da verdade. Podemos dizer, com algumas vanguardas, que a poesia é feita de palavras em estado material e esse não passa de um dos aspectos da questão. Podemos nos referir à poesia como uma forma de percepção do mundo e esta é certamente uma das dimensões reais do que tentamos esclarecer.

A poesia será um jogo lúdico ou uma expressão dos estados fundamentais do ser e nenhuma dessas afirmativas, às vezes contraditórias, será falsa, porque essas situações acontecem e coexistem, em graus variados.

Percebendo a dificuldade da definição, o filósofo alemão Friedrich Schlegel, em 1798, tenta uma resposta em aberto: "Uma definição da poesia só pode determinar o que ela deveria ser, não o que ela realmente é; caso contrário, a mais breve formulação seria: a poesia é tudo o que a qualquer momento e em qual-

quer lugar for chamado como tal"¹, concepção "que surpreende pela audácia e pela sua completa atualidade.

Cada poeta elabora sua concepção própria e cada estudioso das obras poéticas privilegia um aspecto ou dois em sua abordagem, ambicionando um enfoque geral que, logo em seguida, mostra-se parcial, face a outras concepções que surgem historicamente e que fazem seu momento de vigência para em seguida ceder o lugar a novas proposições, sem que deixem de trazer, cada uma, sua contribuição particular, fazendo avançar mais um passo na compreensão do objeto poético, histórico e evolutivo.

Pedro Lyra, no livro *Conceito de Poesia*, afirma que "são inúmeras as tentativas de definição, mas nenhuma se apresentou com a universalidade e o rigor necessários à sua afirmação estética, filosófica ou científica"², o que nos deixa numa insegurança conceitual bastante provocadora. Chega-se à conclusão que o fenômeno em estudo é bastante variável e mutante e que sua definição modifica-se no tempo, já que sua natureza é transformativa.

Quando alguma tendência poética consegue fazer valer a sua visão estética particular, isso ocorre momentaneamente, em função dos modismos culturais, em função da correlação de forças no campo do poder literário ou das tendências predominantes em cada época. Toda época cultural reflete o gosto do momento, o ânimo existencial de um grupo, as expectativas de uma elite, dados subjetivos imensuráveis que se modificam rapidamente.

A poesia tem oferecido tantas respostas às nossas indagações quantos sejam os poetas e permanentemente surgem novas alternativas inesperadas e vivificadoras. Quando se afirma que a poesia está estagnada em determinada fase, apenas uma de suas formas induz ao marasmo, porque sempre novas formulações têm-se

mostrado possíveis para esse fenômeno estético aberto e evolutivo.

O labor poético é acontecimento que tem mostrado adaptar-se às circunstâncias, sabendo extrair de cada uma novas feições, demonstrando uma maleabilidade intrínseca permanente. Ele pode ambientar-se no meio rural ou cosmopolita, na rua ou no interior de um quarto, e cada poeta o percebe conforme seu temperamento ou disposição íntima de momento.

Nessa situação complexa e polêmica, cada poema vem a ser uma resposta à crise da poesia, que parece estar sempre em crise num mundo ocupado na premência da sobrevivência material. Cada poema é uma resposta prática ao desafio do vir a ser para chegar a definir-se.

Essa é toda a situação equívoca da criação artística, que deve apresentar um grau expressivo de imponderabilidade para que seja inventiva.

A poesia sofre também da limitação pessoal dos próprios poetas, de forma que, quando se configura uma situação de esgotamento repetitivo, quem sabe é porque os poetas tenham-se acomodado a posturas estreitas ou ultrapassadas, a sentimentos antiquados e conservadores.

A poesia não é um estado de espírito abstrato, ela existe em circunstância, por meio de um indivíduo receptivo que elabora as solicitações reais. Ela só tem existência real nos poemas reais, concretos; antes deles, ela existe em possibilidade, em contingência, mas é nos poemas e por seu intermédio que ela se manifesta em toda plenitude.

Pedro Lyra esclarece que "se a poesia está no mundo originariamente, antes de estar no poeta ou no poema ... ela tem

a sua existência literária decidida nesse trânsito do abstrato ao concreto, do mundo para o poema, através do poeta, no processo que a conduz do estado de potência ao de objeto".² Dessa colocação conclui-se que o poema é o repositório pleno do que seja poesia e que ele é um artefato humano e que, portanto, a poesia só existe em plenitude enquanto resultado de um trabalho mental do homem poeta, que a percebe intuitivamente e a elabora conceitualmente.

Cada poeta é que adquire e recria a técnica e o sentido de realizá-la, aproveitá-la mais ou menos substancialmente, conforme seu talento, sua postura estética, sua disposição de trabalho e mesmo sua ideologia, conforme o seu instante individual ou o momento social em que se encontra o país ou a cidade. Queremos ressaltar a variabilidade dos fatores que concorrem para a materialização e, portanto, para a definição do que seja poesia, que só pode ser verificada no poema.

Nos momentos de impasse, quando as inovações rareiam e as formas antigas parecem sobreviver teimosamente, percebemos o ocaso de uma corrente literária, que antecede o surgimento de novas tendências. São momentos em que temos a impressão de que tudo já foi dito, as formas todas exploradas, os temas todos manuseados, o que não quer dizer que a poesia tenha-se esgotado em sua capacidade de reformulação e redefinição própria. Podemos exemplificar com a fase de saturação do Parnasianismo, face às transformações aceleradas do perfil social, a exigir sensibilidades mais em sintonia com o ritmo moderno de vida e que levou ao rompimento modernista em relação às formas antigas e à conseqüente necessidade de formas novas.

Gilberto Mendonça Telles, referindo-se às vanguardas do

início do século diz que "esses movimentos foram, por um lado, decorrentes do culto à modernidade, resultado das transformações científicas porque passava a humanidade; e, por outro, consequência do esgotamento de técnicas e teorias estéticas que já não correspondem à realidade do novo mundo que começava a desvendar-se".⁴ Vemos nesse caso que o esmorecimento da poética anterior se deu porque se fez da poesia uma atividade ocupada com modelos superados, apartada do mundo, em transformação mais acelerada que nunca. Quando, posteriormente, a atividade poética resgatou seus liames com a modernidade e enriqueceu-se no dinamismo do mundo, então surgiu nela também um dinamismo próprio, interno, remodelador de formas, temas e posturas.

Goethe referia-se a esta dialética da seguinte forma: "o poeta não merece este nome enquanto falar apenas de seus poucos sentimentos subjetivos; mas assim que puder se apropriar do mundo e expressá-lo, será um poeta.

Então será inexaurível e poderá sempre se renovar, enquanto uma natureza subjetiva logo expõe seu pouco material interno, sendo finalmente arruinada pelos maneirismos. As pessoas falam em estudar os antigos; mas que significa isso, senão que você deve voltar sua atenção para o mundo real e tentar expressá-lo? Era isto que os antigos faziam".⁵

Esta polaridade entre os dois mundos, o exterior e o interior, o objetivo e o subjetivo, vem permeando todas as renovações poéticas, ao longo dos séculos, e determinando o movimento pendular por intermédio do qual têm se desenvolvido as correntes literárias na história, oscilando ora para uma posição introspectiva, ora para uma posição de extroversão, conseguindo extrair de cada uma delas resultados inovadores.

Os poetas simbolistas, por outro lado, são um exemplo de

interiorização radical que gerou frutos excepcionais, que iriam influenciar toda a dicção poética posterior, fazendo do repúdio ao mundo banal e do mergulho na subjetividade uma fonte de renovação definitiva da linguagem lírica. O artista é naturalmente um ser extremamente sensível ao que o envolve, aos estímulos exteriores, em geral, e não têm sido raras, na história, as intenções de alheamento ou desligamento sensorial em relação a um mundo muitas vezes tão anti-poético, tão cheio de dores e odores que não gostaríamos de presenciar, tão pleno de indiferenças, injustiças, aspectos repulsivos e muito pouco inspiradores, que têm convencido muitos a se distanciar da dura realidade, banal e chata.

Essa dicotomia, portanto, não pode aceitar a negação de um pólo ou outro, porque tanto o universo objetivo como o universo subjetivo fazem parte da mesma realidade global, são modos constantes do mundo real, mesmo que um aspecto seja palpável e o outro não, são dois níveis da realidade sujeitos à abordagem, tanto poética, quanto científica. A poesia moderna tem dado vários exemplos de que ambas as orientações são esteticamente válidas e férteis.

Gilberto Mendonça Telles prefere dizer que "trata-se de um fluxo e refluxo dinamizador da história cultural e se explica talvez por essa dialética entre o real e o irreal, que assinala a trajetória do homem e, portanto, os movimentos literários".⁶ Atualmente, por apresentar-se como uma invenção em aberto, a atividade poética torna-se uma possibilidade de descobertas e de renovação por caminhos diferenciados.

Ao inteirar-se do mundo real em que habita, o objetivo ou o subjetivo, a atitude criadora se alimenta e exercita sua

verdadeira vocação interrogativa, porque toda poesia é uma solicitação estética e cada poema é uma resposta que pergunta, um dizer que não explica, uma linguagem que não se faz doutrinária porque não necessita indicar soluções, a não ser para a sua própria feitura técnica.

Daí também a possibilidade de direcionamento diversificado, em virtude da especificidade da aventura individual de cada um. A diversidade se transforma, hoje, numa característica do fazer poético e numa das condições para o ato criativo, que não segue modas impositivas ou cânones estabelecidos, apesar da necessidade de apoio e base prática para o impulso ao salto criativo.

Não se consegue, na atualidade, constranger a criação a preceitos e normas do gosto comum ou da teoria, que se mostram sempre limitadores, quando pretendem reduzir o mundo à sua imagem e semelhança. Não surgiram sistemas coerentes e teoricamente abrangentes o suficiente para dar conta do que não se sabe com antecedência o que é.

O ato poético criador é a afirmação do que não se conhece, o inventar de uma coisa que ainda não foi e que, portanto, não pode ser antecipada integralmente, a não ser com modelos prévios dos quais deve diferenciar-se.

Tem acontecido que os esforços de renovação poética são acompanhados de esforços correspondentes no sentido da teorização crítica, como é o caso dos manifestos das vanguardas.

Nessa disputa entre o que foi e o que será, surgem as tentativas de hegemonia, mas as tendências impositivas que pretendem traçar modelos para toda a poesia acabam sempre empobrecedoras, mesmo que apontem coordenadas úteis, mesmo que adquiram

alguma valia orientadora.

O que importa, hoje, antes de tudo, é o ato da criação de um poema, com suas incógnitas, na sua luta por fazer-se bem e resolver-se na sensibilidade do autor e do leitor, também ali presente. Qualquer teoria é apenas uma vontade de compreender este processo, que mesmo o seu direcionador imediato não percebe ao certo. As explicações são um apêndice, buscando inteirar-se de um agir não totalmente explicável, já que estamos lidando com intuições e talentos inesperados, no contexto de um fenômeno elástico e vivo, em ebulição, cujos sentidos os poetas só irão descobrir no instante e no ato do poema, que é a poesia em materialidade e cristalização.

Nesse ato, as restrições devem estar ausentes, mesmo que haja a necessidade de balisamentos anteriores.

A verdade é que os modismos que pretendem definir o que é poesia surgem muito mais de questões de política literária, de poder literário, de carreirismo pessoal, situações de que nascem preconceitos, dogmas, preferências particulares e interesses tendenciosos, estranhos ao ato poético, mas aos quais não estão alheios os poetas e os críticos.

Existe toda uma história da arte atrás de cada poema, coisa a que ninguém se pode furtar, uma história rica em experiências e indicações de critérios e descobertas técnicas que devem ser conhecidas, estudadas e assimiladas pelos interessados. Ninguém consegue partir do nada, ignorando um passado que dialoga conosco no presente.

Por outro lado, não se pode repetir o que já foi feito. Se há uma regra, atualmente, é a de que cada poema deve trazer uma idéia nova, uma contribuição inovadora ao panorama geral da

poesia. Na poesia contemporânea, apesar da saturação dos temas e das técnicas, invenção e originalidade são a única força de lei e os poetas têm a liberdade de conhecer o passado para negá-lo ou interpretá-lo arbitrariamente, à sua maneira.

O fato é que a poesia é o que os poetas quiseram fazer dela, embora corram os riscos dessa liberdade: os riscos do fracasso, da incomunicabilidade, do hermetismo, do populismo, da chatice, do engajamento, da alienação, da má qualidade, e outros.

Mas como avaliar qualidades num processo tão equívoco? A desorientação existe, mas ela é um ponto de partida e encontra-se na base da atividade artística contemporânea, porque não há mais um rumo que todos devam seguir, ao contrário, cada poeta deve encontrar e construir seu próprio caminho. A desorientação incita à busca e esta constrói novos critérios, com a ajuda das referencialidades históricas. A liberdade criativa não pode ser um salto no vazio, antes é um ponto de partida, de modo a que o artista seja livre para tornar-se escravo de seus próprios parâmetros ou se desembarace de qualquer modelo justamente para criar outros em seu lugar.

Os critérios poéticos são vários, são históricos e não são aleatórios, embora incluam certo grau de imponderabilidade. O artista livre parte sempre de um material dado, precedente, independente dele e que lhe condiciona os hábitos e os rumos, porque a ninguém é dado atuar fora de um contexto real, histórico, na arte e na sociedade, e cada opção individual já estará implícita ou preparada no passado, que é um acervo coletivo, social e que implica em outros processos sociais paralelos, artísticos ou não.

Cada poeta deve encontrar sua própria linguagem pessoal, nos limites das linguagens sociais que ele encontra à sua disposição. E é nesse contexto que ele pode selecionar seus critérios de qualidade, que são naturalmente diversos, mas que devem apresentar algum denominador comum, já que o fenômeno artístico é um processo também social e, em perspectiva, comum e pertinente a todas as pessoas de uma mesma época e lugar.

Se cada poeta responde à sua maneira à definição de poesia, esta será uma solução pessoal a uma indagação social de ordem artística e vivencial.

Melhor poeta será o que melhor souber avançar individualmente para responder a esta expectativa de ordem coletiva, uma expectativa de aperfeiçoamento e educação dos sentidos e sensibilidades, de ampliação da receptividade mental, de enriquecimento das visões de mundo, de abertura existencial e alargamento das posturas perante os outros. Essa é uma expectativa de poetizar o mundo circundante, devolvendo a ele o que dele foi tirado, que esse é o campo de atuação da arte, seu universo de timbres, seu vagar de mão em mão, acendendo luzes a cada tato, estimulando desígnios, que essa é a sua função social, que só existe através da estimulação individual de cada envolvido.

NOTAS

¹SCHLEGEL, Friedrich. Fragmentos do Athenauem. In *Teorias Poéticas do Romantismo*. Trad. Luíza Lobo. Rio de Janeiro, Mercado Aberto, 1987, p.55.

²LYRA, Pedro. *Conceito de Poesia*. São Paulo, Ática, 1986, p.5.

³Ibid., p.7.

⁴TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 2.ed., Rio de Janeiro, Vozes, 1973, p.19.

⁵GOETHE, Johann Wolfgang. Conversações com Eckermann. In *Teorias Poéticas do Romantismo*. Cit., p.28.

⁶TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Cit., p.33.

CAPÍTULO I

O DIALOGISMO NA OBRA LITERÁRIA

CAPÍTULO I

O DIALOGISMO NA OBRA LITERÁRIA

Antes de analisar a poesia publicada em Curitiba, nas décadas de 1970 e 1980, queremos abordar duas posturas teóricas que nos parecem úteis para o tratamento da poesia contemporânea.

Em primeiro lugar e partindo de uma visada abrangente, estudaremos a proposição sociológica de Mikhail Bakhtín e o papel específico da poesia dentro de sua filosofia da linguagem. Depois desta abordagem que prioriza a obra de arte em suas relações com a situação extra-verbal, nos deteremos em uma abordagem que estuda a obra literária em sua imanência, em sua estrutura essencial. Trata-se da teoria da função poética do texto, de Roman Jakobson.

A objetividade científica de que se reveste cada um desses pontos de vista e o seu interesse a respeito do mesmo objeto de análise, a obra de arte literária, em geral, permite que se pense na conjugação de alguns de seus elementos, para a realização do presente trabalho.

Ao expor sua concepção da linguagem, Mikhail Bakhtin advoga a competência da sociologia para compreender e resolver alguns problemas fundamentais da lingüística.¹

Isso quer dizer que a lingüística possui aspectos essenciais que só podem ser devidamente abordados com o auxílio da sociologia de cunho marxista.

O caminho que ele percorre para chegar a esta conclusão passa inevitavelmente pela questão da ideologia, entendida em seu âmbito mais amplo. Ideologia não apenas enquanto tomada de posições partidárias ou como consciência equivocada do mundo, mas como toda produção de idéias materializada em signos objetivos. Toda linguagem verbal, para Bakhtin, é uma criação ideológica que só pode ter um caráter social, porque é o veículo mais adequado à transmissão de idéias, opiniões, sensações, dentro de uma situação de comunicação social entre pessoas ou grupos sociais.

A abordagem sociológica materialista da ideologia ou das criações ideológicas remete, segundo o autor, para questões fecundas a serem aprofundadas.

Qualquer sistema de idéias é expresso pelo homem através de signos, seja na vida cotidiana, seja na literatura, na jurisprudência, na religião; os homens em sociedade comunicam-se e expressam suas idéias por intermédio de signos. Bakhtin diz que "tudo que é ideológico possui um valor semiótico".²

O signo, por sua vez, apresenta uma "encarnação material", uma realidade objetiva, já que o homem inventa seus signos como uma extensão de seu próprio corpo, através do manuseio de objetos materiais. "Um signo é um fenômeno do mundo exterior", diz ele³, fenômeno que pode ser estudado objetivamente, sem o recurso ao psicologismo ou ao idealismo. Bakhtin, em seu livro *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, publicado em 1930 na Rússia, detem-se para criticar essas duas escolas que situam a ideologia como fenômeno da consciência individual pura e não enquanto produto de relações sociais objetivas.

Para ele, toda tomada de consciência do homem indivi-

dual, que só pode ocorrer por intermédio do discurso interior, é um espaço de influência social desde o berço, e que se agiliza por meio de signos materiais de cunho coletivo convencional. "A consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico (semiótico) e, conseqüentemente, somente no processo de interação social".⁴ O próprio discurso interior, para ele, não existe sem a concorrência de estímulos externos variados desde a infância, que se dão por meio de signos materiais, e, mais cedo ou mais tarde, esse discurso interior irá materializar-se em objetos sígnicos. Ele afirma que a "consciência individual é um fato sócio-ideológico"⁵ e que esse problema é que tem gerado toda a confusão no estudo das ideologias, porque tem sido tradicionalmente encarado de forma idealista ou subjetivista.

Ele propõe que "a única definição objetiva possível da consciência é de ordem sociológica".⁶

A sociologia, encarada de um ponto de vista materialista e marxista, tem suas particularidades. Ela não admite o idealismo enquanto concepção de uma Idéia ancestral e anterior à realidade do mundo objetivo. Para o marxista, o contrário é verdadeiro. A idéia é que nasce da experiência objetiva do homem em sociedade e nossa consciência é fruto da nossa vivência no mundo real. Ainda para o marxista, ao abandonar a Idéia ancestral que define eternamente a essência de todas as coisas, tudo no mundo se torna mutável, tudo é visto em transformação e essa mutação obedece às leis da dialética materialista. Na sociedade, assim como na natureza, a evolução ocorre pela unidade dos contrários, base da concepção da luta de classes enquanto motora da História.

Na questão da linguagem, Bakhtin propõe que a fala individual seja vista como arena das transformações lingüísticas e como sismógrafo dos entrechoques sociais da luta de classes. A língua, em seus aspectos normativos abstratos, é para ele um fenômeno inerte, sem vida. O dinamismo da linguagem estaria na fala individual, que é um signo objetivo de caráter social, porque ocorre na interação de indivíduos em um grupo organizado socialmente e em situações determinadas de intercâmbio social.

A palavra enunciada seria o "fenômeno ideológico por excelência", porque a palavra é o veículo de flexibilidade adequada para expressar idéias em qualquer área de interesse. "A realidade toda da palavra é absorvida por sua função de signo". A palavra fica sendo, então, um signo ideológico material de sensibilidade adequada para a comunicação social entre as pessoas.

E ela é o "objeto fundamental do estudo das ideologias".⁷ Para ele, não existe discurso interior sem palavras, e essas são sempre signos sociais de uma comunidade. As palavras são o suporte preferencial das idéias acerca de qualquer assunto, portanto, o signo ideológico principal, com desdobramentos adequados.

Necessariamente materializada na palavra ou por seu intermédio, a "consciência constitui um fato sócio-ideológico"⁸, já que a palavra não é meramente a sua materialidade, mas também a sua significação, o seu sentido orientado para o contexto extra-verbal, para seu horizonte social.

Bakhtin considera que "a significação é a função do signo"⁹, já que ele opera enquanto veículo de uma comunicação social dada. A significação é a expressão da relação entre o sig-

no e seu referente extra-verbal. O signo, por sua vez, "não pode ser separado da situação social sem ver alterada sua natureza semiótica".¹⁰

Deste modo, é feita a interdependência necessária entre a linguagem e a sociologia materialista. Mas há outros aspectos a serem considerados.

Para Bakhtin, todo ato de fala faz parte de uma cadeia ininterrupta entre os elementos de uma mesma comunidade. Esse ato de fala responsável pela dinamicidade da língua sempre faz parte de um contexto geral em que se entrecruzam as falas de todos os indivíduos que vivem a realidade de um diálogo ininterrupto entre as pessoas de uma comunidade organizada.

"Toda enunciação", diz ele, "mesmo na forma imobilizada da escrita, é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal. Não passa de um elo da cadeia dos atos de fala".¹¹

A orientação da palavra, exteriorizada ou não, como signo comunicativo por excelência, no meio de uma teia de vozes humanas concretas, conduz a essa idéia do dialogismo enquanto cadeia permanente de enunciações de qualquer espécie que fazem a seiva do organismo social em qualquer época.

Essa questão é fundamental em Bakhtin e penetra toda a sua análise do discurso literário, também concebido como um enunciado impregnado do discurso alheio. Se o discurso individual teve sua formação a partir da fala alheia e discursa sobre os outros e sua fala, então todo enunciado, toda criação ideológica, é uma ponte entre uma pessoa e outra, ou entre uma pessoa e um grupo delas, entre o locutor e o ouvinte. A palavra, aí, é "justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte"¹², ela é o meio apropriado para a troca de pensamentos entre as

peessoas, numa determinada situação social organizada coletivamente. Ela reflete, refrata e pode dirigir ou orientar as pessoas, segundo o grau de aceitação ou discordância dos receptores considerados.

Para Bakhtin, a enunciação não pode ser compreendida fora de seu contexto extra-verbal. Este é que lhe modifica a tonalidade e a estrutura e lhe dá um sentido preciso, entre vários possíveis. O contexto social, para ele, atua intrinsecamente na situação lingüística. Ele declara que a "situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir do seu próprio interior, a estrutura da enunciação".¹³

Isso implica que qualquer ato de fala tem seu motor fora de si, quer dizer, fora do âmbito específico da linguagem. Isso é compreensível porque o que motiva a linguagem são as necessidades vitais. Esse motor está no contexto extra-verbal, portanto, na interação social entre as pessoas. "A elaboração estilística da enunciação é de natureza sociológica", diz ele.¹⁴

A radicalidade desta colocação é um de seus componentes marxistas, já que, para Marx, ser radical é tomar as coisas pela raiz.

Coerentemente, Bakhtin adota a enunciação como unidade real da cadeia verbal, onde a língua vive e evolui historicamente "na comunicação verbal concreta".¹⁵ Para ele, é aí que se dão as mudanças sutis das linguagens, na prática real da vida em sociedade. A palavra, assim, constitui-se num termômetro da luta de classes, da mobilidade social, da evolução individual, na esteira de uma perspectiva social, no embate entre as pessoas que pertencem a variadas classes e grupos sociais. Até o

ato individual da compreensão do enunciado de outrem é "uma forma de diálogo"¹⁶, já que para compreender devemos comparar perspectivas e contrapô-las.

Na forma de um diálogo geral e permanente que acontece na interação social concreta em uma comunidade dada, todo ato de fala é uma troca ideológica entre o locutor e o ouvinte. Por extensão, "o artístico é uma forma especial de inter-relação entre criador e contemplador, fixada em uma obra de arte".¹⁷ Para entender esta forma especial de comunicação, necessitamos da ajuda da poética sociológica. O artístico não pode ser suficientemente compreendido com métodos puramente imanentes, que o isolam do mundo no qual habita como um objeto de laboratório. Para Bakhtin, "a teoria da arte só pode ser uma sociologia da arte".¹⁸

No intercâmbio ideológico entre locutores e ouvintes que se alternam em suas posições em situações sociais específicas, qualquer ato de fala apreende e orienta as situações sociais, que, por sua vez, são complementos que dão sentido à fala. Toda a estrutura do enunciado fica, assim, condicionada, pela situação social dada. É ela que fornece o conteúdo e a entonação ao discurso. A situação extra-verbal apresenta aspectos óbvios, presumidos, que, ou não necessitam participar do discurso por questões de sua economia interna, ou participam de forma indireta, condicionando o que não deve ser repetido e aquilo que exige explicitação: "A situação entra no enunciado como uma parte constitutiva essencial da estrutura de sua significação".¹⁹

Isolado da situação social, qualquer enunciado perde sua significação, sua entonação significativa, seu valor apreciativo. As situações presumidas fazem a economia do diálogo. Uma

situação de conflito muda o tom do discurso que lhe é inerente, com relação a uma situação de amenidades. O emissor e o receptor atuam e se relacionam de acordo com cada situação social em que se encontram. Numa exposição oral, o auditório assume um comportamento passivo e o discurso passa a ter as características de um monólogo. Mas apenas na aparência, porque, na verdade, ali estará ocorrendo uma variante do extenso diálogo social e os ouvintes que possuem uma compreensão ativa estarão dialogando surdamente (por conveniência ou cortesia) com o locutor. Bakhtin sugere que "não devemos dissociar o signo das formas concretas da comunicação social".²⁰ Para ele, os enunciados concretos estabelecem uma infinidade de conexões com o contexto extra-verbal que não podem ser cortados, sob pena de se perder sua globalidade.

As necessidades de caráter pragmático é que fazem as pessoas escolherem tais ou tais palavras, determinada estrutura de frase e determinada entonação. A entonação é o elo que faz a fronteira entre o verbal e o não-verbal. A entonação é significativa e está presente na fala e na escrita. "A entonação é social por excelência".²¹

A entonação ocupa nessa teoria um lugar de destaque, porque ela é um índice dos julgamentos de valor embutidos no discurso, julgamentos de valor que permeiam toda situação dada, quando julgamos o que é bom ou ruim, o que nos serve ou não, nossa positividade ou negatividade em relação às situações sociais: "Na entonação, o discurso entra diretamente em contato com a vida".²²

Mas a entonação possui dupla orientação, segundo ele. Uma dirigida ao ouvinte, enquanto, aliado, testemunha, amigo,

inimigo, desconhecido, etc. Outra é dirigida ao objeto do enunciado, o que é comentado, valorizado ou depreciado. Essa dupla orientação é pertinente a todos os aspectos dos enunciados verbais. Para tanto, o enunciado se forma com base em um tripé: o falante ou autor, o ouvinte ou leitor, o tópico da fala (o assunto, um objeto, uma situação ou um herói). A interação dos vértices desse triângulo, numa dada situação, é que produz o elemento estético de uma obra de arte.

No caso da literatura, embora não de forma tão direta quanto na fala cotidiana, o mesmo se dá, porque ela também é um elo, embora especial, no diálogo geral da vida se entrecrocando no tempo.

Bakhtin declara que o artístico ou a literariedade de uma obra não existe apenas nas obras ou na sensibilidade dos indivíduos envolvidos. Ele se dá na interação constante e presente entre autor, leitor e tema, que, no caso do romance, ele nomeia como herói. Essa interação envolve valores já existentes (presumidos) ou novos, avaliações apreciativas ou depreciativas, julgamentos de proximidade ou distância, no espaço ou na hierarquia social. Diz ele que "ouvinte e herói são participantes constantes do evento criativo".²³

Essa posição implica que todo escritor, no ato de criação, tem presente mentalmente um leitor presumido, que pode ser um indivíduo, um grupo social ou o espaço social um que ecoa o seu discurso, para o qual escreve em tom amigável ou superior, em tom de igualdade ou irritação. Esse leitor presumido influi no tom e no estilo da obra, mas não se confunde com o leitor real que compra o livro nas livrarias e define seu sucesso ou fracasso de vendas. O leitor real é uma preocupação do editor

que deve comercializar a obra.

Para Bakhtin, o discurso verbal guardado em livro, na prateleira, é uma entidade morta cuja realização estética é apenas potencial. Ela só se realiza na presentificação entre autor e leitor. Ele diz que "o discurso verbal é o esqueleto que só toma forma viva no processo da percepção criativa, conseqüentemente, só no processo da comunicação social viva".²⁴

Para ele, o leitor não é um elemento passivo, conforme sua visão dialética de que o passivo, depois, se transforma em ativo, nenhum elemento sendo apenas unívoco, já que a dialética não admite pólos estáticos, mas em movimento e transformação no seu contrário. Da mesma forma, nenhum elemento pode ser considerado isoladamente, fora de contexto, porque a dialética vê uma interação constante entre a parte e o todo, entre o elemento e o conjunto, como uma totalidade complexa evolutiva. Dentro dessa visão de totalidade é que o autor, o herói e o ouvinte fazem parte constitutiva do ato criativo. Ele diz que "o autor, o herói e o ouvinte de que nós estamos falando devem ser compreendidos não como entidades fora do evento artístico, mas apenas como entidades da própria percepção de uma obra artística, entidades que são fatores constitutivos essenciais da obra. Eles são a força viva que determina a forma e o estilo".²⁵

Ainda mais, o tom estilístico de um enunciado é dado pela posição hierarquicamente social existente entre estes três pontos do tripé criativo. A posição avaliativa do autor com relação à posição social dos outros dois pólos impregna o tom, o estilo e a forma, não só o conteúdo de uma obra literária.

Para Bakhtin, "uma forma especialmente sensível à posição do ouvinte é a lírica. A condição subjacente para a entona-

ção lírica é a absoluta certeza da simpatia do ouvinte"²⁶ ...
 "qualquer dúvida a esse respeito que se insinuasse na situação lírica, o estilo do lírico mudaria drasticamente".

Assim é que, para o lingüista russo, o ouvinte se transforma num "participante imanente" da criação artística, que tem um papel determinante na forma da obra a partir de seu interior. O ouvinte também pode ser o interlocutor de uma vida toda ou adquirir as características médias do grupo social do autor.

Segundo Bakhtin,

o poeta adquire suas palavras e aprende a entoa-las ao longo do curso de sua vida inteira, no processo de seu contato multifacetado com seu ambiente. O poeta começa a usar aquelas palavras e entonações já na fala interior, com a ajuda da qual ele pensa e se torna consciente de si mesmo ... o estilo do poeta é engendrado do estilo de sua fala interior ... e sua fala interior é ela mesma o produto de sua vida social inteira.²⁷

Compreendemos que o ouvinte ou interlocutor pode variar no tempo e pode personificar também aquela voz interior com a qual dialogamos para discernir nossos caminhos segundo avaliações de bom ou mau para nós e para o mundo.

O importante é destacar que, para esse lingüista, a linguagem não é uma entidade abstrata e estanque, ou idealizada e isolada. Na sua concepção, a linguagem é um ser movente e concreto, quer dizer, inserido no contexto de sua aparição e interdependente com ele. Essa é uma visão concreta de um objeto concreto, como requer o marxismo. Esse objeto, do ponto de vista dessa teoria, nunca pode definir-se em si, pois seu modo de existência real é em interferência com o meio, o que não lhe permite existir estaticamente. Por isso, "a interação verbal

constitui a realidade fundamental da linguagem"²⁸, quer dizer, ele a define pelo seu contexto de comunicação social, pela sua função nesse quadro, em outras palavras, ele define a realidade da linguagem pela sua orientação dialógica, na totalidade de seu alcance verbal.

Quem sublinha a questão da totalidade, como aspecto dialético do pensamento de Bakhtin é Carlos Alberto Faraco, quando diz: "A questão maior é não perder as coordenadas dialéticas de seu pensamento: o compromisso com a totalidade, com a história, com a prevalência do social, com a unidade dos contrários".²⁹ Nessa mesma coletânea intitulada *Uma Introdução a Bakhtin*, publicada em Curitiba, pela editora Hatier, em 1988, Luiz Dagobert comenta como se pode tentar apreender essa totalidade do texto, pesquisando os seus liames reais:

A vida do texto só se efetiva quando lido, que sua função só se realiza na medida em que forma e muda consciências, e que seu universo próprio é o da cultura ou das formas simbólicas. O texto somente vive quando ultrapassa a fronteira entre a natureza inerte e o mundo da cultura".³⁰

O texto vive na interação verbal, no mundo da cultura, no mundo das criações ideológicas, um mundo dialógico por natureza, plurilíngua:sta. Destaca-se aqui a contemporaneidade desta concepção, tão apropriada à "aldeia global" saturada de signos.

A concepção bakhtiniana da "orientação dialógica do discurso" para os discursos de outrem está na base de toda sua filosofia da linguagem e é o que o faz interessar-se sobremaneira pelo romance, onde, segundo ele, se encontra a expressão mais completa da peculiar artisticidade do texto em prosa. Essa "artisticidade" advém justamente da natureza dialógica da língua e,

no romance, adquire plena expressão, na sua capacidade em dar voz real ao homem que fala ou representar literariamente o homem que fala e sua fala.

Bakhtin declara que todo enunciado concreto, ao orientar-se intencionalmente para o seu objeto correlato, encontra esse objeto envolvido por uma rede ideológica de falas e concepções alheias acerca do mesmo objeto.

Em seu livro *Questões de Literatura e de Estética*, publicado na Rússia em 1975, mas escrito em 1935, ele esclarece que o enunciado só pode referir-se ao objeto passando pelo meio dessa teia complexa de avaliações de outrem, intercalando-se com ela e transformando-se nela. Em suas próprias palavras, "é neste jogo complexo de claro-escuro que penetra o discurso, impregnando-se dele, limitando suas próprias facetas semânticas e estilísticas".³¹ Ele entende que qualquer avaliação a respeito de qualquer situação está, por conseguinte, saturada da avaliação alheia e o discurso do falante encontra sua forma e seu tom estilístico neste processo dialógico: "tal é precisamente a imagem artística da prosa e, em particular, a imagem da prosa romanesca".³² É no romance que a fala do outro encontra a sua imagem literária, onde ela se faz representar literariamente. Na poesia, tal não se dá. A poesia, segundo ele, não se ocupa da fala do outro, não a representa literariamente. O discurso poético, como todo discurso, está em interação com o plurilinguismo social, mas não para representá-lo e sim para afirmar sua voz própria em meio a tantas outras vozes. A diferença básica entre poesia e prosa, assim, se dá no dialogismo diferenciado que ambas executam. Existe uma dialogicidade interna ao discurso, "que penetra em toda sua estrutura, em todos os seus estratos

semânticos e expressivos ... é justamente esta dialogicidade interna do discurso ... que possui uma enorme força de estilo".³³ Mas o dialogismo não se dá apenas em volta do objeto encoberto por discursos. Ele ocorre também na direção do ouvinte e de sua compreensão ativa. Essa compreensão nunca é passiva e requer uma participação do ouvinte presumido na percepção do enunciado. BAKHTIN diz que "o locutor penetra no horizonte alheio de seu ouvinte, constrói a sua enunciação no território de outrem, sobre o fundo aperceptivo do seu ouvinte".³⁴

Existem, portanto, dois aspectos do dialogismo do discurso: o encontro com o discurso de outrem no próprio objeto e a orientação do discurso para o ouvinte. São duas relações dialógicas distintas. Uma encontra o discurso de outrem na resposta antecipada do receptor e outra capta o discurso de outrem em torno ao objeto.

A prosa e a poesia realizam a orientação do discurso para o ouvinte. Mas no encontro com o discurso de outrem no objeto, comportam-se diferentemente. O romance, em especial, traz esse plurilingüismo para dentro de si e o representa literariamente. A poesia leva em conta esse plurilingüismo, mas não o traz para si, não o engloba, a voz que carrega é sempre a do próprio autor, a linguagem, aí, é a do poeta. BAKHTIN explica que "nos gêneros poéticos, a consciência literária (no sentido da unidade de todas as intenções semânticas e expressivas do autor) realiza-se inteiramente na sua própria língua; ela é inteiramente imanente, exprimindo-se nela direta e espontaneamente sem restrições nem distância".³⁵

Na poesia, o autor apresenta diretamente seu sentimento de mundo que requer uma visão de mundo intuitiva, sentimental e racional. Todo poeta deve encontrar sua linguagem própria, a lin-

guagem adequada ao seu temperamento, à sua personalidade, à sua inteligência, à sua visão de mundo. A linguagem que expresse a sua avaliação do mundo, a sua voz. Essa a especificidade da poesia. Ela dá voz ideológica e artística ao seu autor. Nesse sentido, ela é monológica. Carrega uma única voz, a do emissor. Não se ocupa em representar a voz alheia, embora se aperceba dela e a considere.

Talvez seja esta a conquista histórica da poesia, ao libertar-se da normatividade clássica objetiva, no sentido de adquirir progressivamente a capacidade e a liberdade para expressar o indivíduo e sua voz social, representando-se a si próprio, expondo-se.

Bakhtin diz que "a unidade e a unicidade da linguagem são condições obrigatórias para realizar a individualidade intencional e direta do estilo poético e da sua estabilidade monológica".³⁶

Na sua concepção, o discurso romanesco cria a imagem literária da pessoa que fala e de sua fala. O discurso em prosa necessita apropriar-se do outro e de sua fala, de sua visão de mundo. O herói fala, expõe seu ponto de vista e é ouvido pelos outros em meio ao plurilingüismo, por meio do narrador ou por sua representação direta e, aí, adquire uma chance à existência ideológica viva. Cristovão Tezza, na coletânea citada, diz que na poesia isso não acontece: "a questão fundamental que se apresenta para revelar o que convencionalmente se chama de estilo poético ou estilo romanesco, ou poesia e prosa, é o lugar do outro na linguagem de quem escreve".³⁷

A poesia não busca a polifonia de vozes, embora o poeta expresse intencionalmente um mundo polifônico. Ele expressa o

mundo à sua maneira, pelos seus olhos. A poesia constrói um enunciado monovocal, que é o do próprio autor. O poeta quer falar sozinho, pretendendo falar pelos outros "A soberania de uma única voz e de uma única perspectiva é exigência essencial do discurso poético", segundo TEZZA.³⁸ Isso não quer dizer que o poeta seja surdo ao plurilinguismo ambiental. Ele deve sempre procurar expressar o mundo em sua polifonia natural, mas através de uma única voz, de um mesmo sentimento de mundo, que deve alcançar a solidariedade e o beneplácito do leitor.

Se, o discurso poético é monológico, por outro lado, ele aguça sua própria polifonia instrumental, o jogo de seus recursos estilísticos entre os estratos semânticos e expressivos. E é justamente por ocupar-se de sua própria voz que o poeta tem a liberdade de elaborá-la à sua vontade, manuseá-la expressivamente.

Contudo, essa questão não tira do discurso poético seu caráter dialógico externo. Cada poema é sempre uma resposta e uma pergunta solta na floresta de tantos outros poemas. Cada poema surge para viver entre poemas e conversar com eles na imaginação do leitor. Apenas que, na sua construção interna, o autor é quem fala, com a linguagem de seu discurso interior. E, por construir a sua própria linguagem, está apto a criar-lhe também sua entonação adequada, seu ritmo, sua sonoridade especial.

A consideração do fenômeno literário desde uma perspectiva sociológica não deve proscrever o estudo da composição interna, dos estratos variados que constituem a estruturação própria do discurso literário.

Bakhtin, partindo de uma posição sociológica, não ignora

a necessidade de um estudo puramente lingüístico dos estratos internos de uma obra de arte literária. O que ele pretende é que os estratos semânticos e expressivos, como os chama, sejam constituídos dialogicamente.

No caso da poesia, o lingüista russo a considera monológica porque é veículo de uma única visão de mundo, mas, por outro lado, é o gênero onde a polifonia instrumental resultante da ação dos estratos mais deve se aguçar. Neste ponto, devemos utilizar as reflexões de outro lingüista que se debruça especialmente sobre o gênero poético. Roman JAKOBSON, no seu artigo *Lingüística e Poética*, publicado originalmente em Nova York, em 1960, mostra que a função poética da linguagem predomina quando esta se concentra na própria linguagem, ou ocorre "o enfoque da mensagem por ela própria"³⁹, isto é, quando a linguagem trabalha sobre si mesma. A função poética não seria a única função a orientar a obra literária. Ela seria a função dominante, determinante das outras funções que porventura apareçam.

Esse autor define o que entende pelo modo específico de existência do fenômeno lírico: "a função poética projeta o princípio da equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação. A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da seqüência".⁴⁰ Isso quer dizer que, em poesia, as sílabas ou os sons correspondentes entram em processo ininterrupto de equivalências e pertinências, recorrências, contrastes, comparações, continuidades, num jogo verbal fônico onde os acentos e as pausas concorrem para a estruturação dinâmica, móvel e peculiar do encadeamento fônico poético. Ele afirma que a linguagem poética mostra a si mesma, faz ressaltar todas as potencialidades fônicas da língua, trabalha com o microcosmo dos fonemas em jogo estilístico.

Ele diz que "somente em poesia, com sua reiteração regular de unidades equivalentes, é que se tem experiência do fluxo verbal".⁴¹ Refere-se à "figura de som" como princípio constitutivo do verso e que essas figuras utilizam contrastes entre proeminências altas e baixas que ocorrem nas diferentes seções de uma seqüência fonológica. Mas essa equivalência de sons projetada na seqüência sintática do verso implica também e inevitavelmente uma equivalência semântica, uma semelhança ou disparidade de sentidos. A polissemia é a resultante dessa elaboração fonética nos estratos semânticos da obra. Ela é a conclusão inevitável da projeção da similaridade sobre a contigüidade. Esse lingüista declara que "a ambigüidade se constitui em característica intrínseca, inalienável, de toda mensagem voltada para si própria, em suma, num corolário obrigatório da poesia".⁴²

Ora, é justamente porque se ocupa em elaborar sua própria linguagem, sua própria voz, que o poeta adquire poderes para fazer dela uma ressonância apropriada de sonoridades adequadas e invenções sintáticas ímpares. Em outras palavras, a condição para que os estratos lingüísticos adquiram a sua função poética está justamente no caráter monológico do discurso em poesia.

Bakhtin diz que "a poesia precisa da língua por inteiro, de todos os lados e com todos os seus elementos; ela não permanece indiferente a nenhuma nuance da palavra na sua determinação lingüística. Nenhum domínio da cultura, exceto a poesia, precisa da língua na sua totalidade".⁴³ E é porque a fala do mundo com sua própria voz e linguagem que o poeta ganha a liberdade para colocar em ação a função poética da língua nos es-

tratos lingüísticos. Fosse ocupar-se em dar espaço ao discurso do outro, representando-o literariamente, o autor perderia o direito de trabalhar sua própria voz e linguagem com a unicidade adequada e com a força de todos os seus recursos. Quer dizer, na poesia, o monologismo ideológico interior é condição necessária para a construção da polifonia instrumental intensa.

Por outro lado, o texto poético continua participando do dialogismo universal e literário, de todas as épocas, que seguramente interfere na elaboração de seus estratos, na entonação poética, nas soluções estilísticas. Sobre isso, Bakhtin escreve que "este ou aquele ponto de vista criador, possível ou realizado de fato, só se torna necessário e indispensável de modo convincente quando relacionado com outros pontos de vista criadores; só quando nas suas fronteiras nasce a necessidade absoluta desse ponto de vista, em sua singularidade criativa, é que ele encontra seu fundamento e sua justificação sólida; mas no seu próprio interior, fora da sua participação na unidade da cultura, ele é apenas um mero fato".⁴⁴

NOTAS

¹BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 4.ed., Hucitec, São Paulo, 1988, 196 p.

²Ibid., p.32.

³Ibid., p.33.

⁴Ibid., p.34.

⁵Ibid., p.35.

⁶Ibid., p.35.

⁷Ibid., p.38.

⁸Ibid., p.48.

⁹Ibid., p.51.

¹⁰Ibid., p.62.

¹¹Ibid., p.98.

¹²Ibid., p.113.

¹³Ibid., p.113.

¹⁴Ibid., p.122.

¹⁵Ibid., p.124.

¹⁶Ibid., p.132.

¹⁷BAKHTIN, Mikhail. *Discurso na vida e Discurso na Arte. In Freudismo, uma Crítica Marxista*. Nova York, Academic Press, 1976.

¹⁸Ibid., p.4.

- ¹⁹Ibid., p.9.
- ²⁰BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Cit., p.44.
- ²¹BAKHTIN, M. *Discurso na vida e discurso na arte*. Cit., 12.
- ²²Ibid., p.12.
- ²³Ibid., p.19.
- ²⁴Ibid., p.21.
- ²⁵Ibid., p.22.
- ²⁶Ibid., p.26.
- ²⁷Ibid., p.28.
- ²⁸FARACO, Carlos Alberto et alii. *Uma introdução a Bakhtin*. Curitiba, Hatier, 1988, p.21.
- ²⁹Ibid., p.27.
- ³⁰Ibid., p.45.
- ³¹BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo, Hucitec, 1988, p.86.
- ³²Ibid., p.87.
- ³³Ibid., p.88.
- ³⁴Ibid., p.91.
- ³⁵Ibid., p.93.
- ³⁶Ibid., p.94.
- ³⁷FARACO, Carlos Alberto. *Uma introdução a Bakhtin*. Cit., p.58.
- ³⁸Ibid., p.61.
- ³⁹JAKOBSON, Roman. *Linguística e Poética*. In *Linguística e Comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1969, p.162.

⁴⁰Ibid., p.130.

⁴¹Ibid., p.131.

⁴²Ibid., p.150.

⁴³BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*.
Cit., p.48.

⁴⁴Ibid., p.29.

CAPÍTULO 2

OS INTERLOCUTORES POÉTICOS DO PASSADO

CAPÍTULO 2

OS INTERLOCUTORES POÉTICOS DO PASSADO

A pergunta 'o que é poesia?', já formulada historicamente por vários poetas e estudiosos, aparece aqui como uma aproximação inicial provocadora, que tenta compreender numa formulação extremamente sintética uma vasta produção literária diversificada no tempo e no espaço, cobrindo vários séculos de cultura humana.

Procuraremos mostrar, neste capítulo, como os poetas responderam a esta questão, nas concepções sobre o ato poético, na postura perante ele e na linguagem que escolheram para manifestar aquelas concepções.

A resposta a esta questão concisa aparece no extenso âmbito de processos dinâmicos diferenciados no tempo, sistemas literários abertos e variados, que evoluem continuamente em virtude de suas próprias forças criadoras internas.

A pergunta é possível, mas a resposta é problemática e indeterminada. Preferimos, aqui, desenvolvê-la em termos do que se concebeu historicamente, na realização poética, fonte do que vem depois. Procuraremos mostrar os enfoques históricos que evoluíram dialogicamente até a poesia atual.

AGUIAR E SILVA, no seu livro Teoria da Literatura, aborda genericamente a questão que é aplicável à poesia. Diz ele que se torna "extremamente difícil, senão impossível, estabele-

cer um conceito de literatura rigorosamente delimitado intensional e extensionalmente que apresente validade pancrônica e universal e por isso mesmo é cientificamente desaconselhável impor dogmaticamente à heterogeneidade das obras literárias produzidas durante cerca de vinte séculos categorias ou propriedades consideradas, num dado momento histórico".¹

Não haveria, portanto, um conceito único inerente ao fazer poético de todos os tempos, embora questões colocadas na antigüidade clássica sejam relevantes ainda hoje, como a do distanciamento em relação à fala comum ou a da utilidade e deleite do objeto poético. Aqui, a idéia de uma categoria unificadora é restritiva, diminuidora das potencialidades até agora descobertas e desenvolvidas e que para o futuro deverão ser acrescidas de inusitadas virtualidades, em função da abertura inerente à natureza desse encadeamento cultural, que é o discurso literário, considerado em seu conjunto. Sua natureza é, antes, não-singular e talvez fosse mais acertado falarmos da poesia no plural, em suas múltiplas configurações, o que pelo menos dá uma amplitude conceitual maior, perante a complexidade de um sistema sógnico que é histórico e também individual.

Pelo seu próprio sentido criador e de inovação permanente, esse é um fenômeno que se pluraliza e adota naturezas variadas, que se renova a cada poema e a cada nova sensibilidade, a cada nova época, embora apresente sempre pontos em comum e recorrências permanentes, aspectos universais que retornam no tempo.

Por isso mesmo, embora enfatizando aquela pluralidade, não podemos deixar de reconhecer determinadas fixações e sobrevivências, no fazer e nas concepções sobre o fazer poesia.

AGUIAR E SILVA, ainda, é quem diz que "a atitude teoreticamente correta parece ser a de um relativismo histórico-cultural, mas que não exclui a existência de certas regularidades fundamentais ou de certos fatores invariantes"², sem o que não se poderia falar conceitualmente em sistema literário ou poético.

Assim é que não se pode deixar inteiramente em estado de indeterminação caracterizadora um fenômeno que teve sua sequência, sua história evolutiva, sua lógica interna temporal, e que demandou conquistas para que novos degraus fossem percebidos, num processo dialogal de interações internas e externas, culturais e sociais, que é inovador e imprevisível a cada momento dado, mas que é coerente no conjunto.

Nessa dialética do que permanece e do que caduca é que podemos reconhecer determinadas concepções poéticas que foram aceitas amplamente, durante largos períodos de tempo ou que influenciaram diversas literaturas, em regiões distintas, no que demonstram uma força de coesão e unidade talvez tão forte quanto aquela força de reformulação diversificadora.

Estas concepções gerais orientam as criações individuais e as balizam de acordo com determinadas tendências sociais e culturais de cada momento e vão definindo o que é a poesia de cada época. Isso se dá geralmente num sentido de conquista de novas formas de expressão ou do desenvolvimento das antigas, quando as formas vigentes estão a restringir a explosão da sensibilidade perante novos tempos.

É essa justaposição da evolução social em conformidade com a evolução cultural, paralela e pertinente, que condiciona, em última instância, a renovação das formas e posturas poéticas.

Foram as profundas transformações sociais do século

XVIII que possibilitaram e conduziram ao desaparecimento do período clássico, o que, entre outras coisas, renovou toda a concepção sobre o fazer poético e inaugurou a nova fase romântica. Por outro lado, também as transformações sociais do século XIX levaram ao advento da época moderna e ao surgimento do Modernismo em arte e literatura, o que, por sua vez, reformulou completamente o que se entendia por poesia.

Tentaremos aqui traçar um quadro do que foram aquelas grandes concepções sobre o que é poesia e como ela pode ser feita, referindo-nos basicamente aos três momentos que redefiniram o sentido do trabalho lírico, o Classicismo, o Romantismo e o Modernismo, enquanto fenômenos culturais pertinentes a determinadas fases da história humana e que estabeleceram, cada um a seu modo, suas preferências estéticas, suas posturas e suas linguagens.

2.1. - O CLASSICISMO - A OBJETIVIDADE REGULAMENTADA

Uma das fontes mais consultadas, em todas as épocas, sobre que se debruçaram poetas e críticos; e que grande influência exerceu em largos períodos importantes da história literária, vem do filósofo grego Aristóteles, em suas lições reunidas na Poética, síntese do que havia de melhor em sua época. Traçando um perfil do ato clássico em que se destaca o conceito da arte como imitação da natureza, esse estudo traz formulações que consolidaram as bases do classicismo renascentista e seus desdobramentos — barroco e neoclássico — até o advento do romantismo, numa sobrevivência, portanto, milenar e que até hoje ainda é elucidativa de vários aspectos da elaboração estética.

Nesta sua obra, o pensador reporta-se basicamente à epo-

pêia e à poesia trágica, em sua época concebidas na forma de encenação teatral pública, realizadas para as festas dedicadas ao deus Dionísio. O conceito da arte como imitação é ali estudado, tendo como objeto de investigação a representação teatral como a praticavam os gregos da antigüidade. A poesia lírica, em especial, não é ali referida diretamente, a não ser quando os conceitos se generalizam o suficiente para abranger as demais artes, incluindo a música, a dança, a pintura. Mesmo assim, o conceito de mimese, em arte, generalizou-se e o autor o utiliza também, às vezes, de forma bastante ampla.

No primeiro capítulo de sua obra citada, lemos que:

A epopéia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira".³

Vemos como o filósofo referia-se à poesia de seu tempo, ou seja, ao teatro de seu tempo, escrito em versos e encenado com o auxílio da música, da dança, do cântico.

A poesia lírica, mais propensa ao sonho e à fantasia, pode enquadrar-se nas 'artes de imitação' porque procura representar um estado de espírito real, um sentimento subjetivo vago, uma idéia elaborada, o que deve ser distinto do sentido teatral estrito, que é o da imitação de atos e caracteres das personagens, representando pessoas melhores ou piores do que são na realidade.

A poesia, enquanto arte de imitação, imita nuances abstratas e subjetivas através de imagens concretas, ela se debru-

ça sobre um outro plano do real, menos perceptível aos olhos e ao tato. O poeta imita uma natureza que ele não vê. Isso pode ser aceito hoje, mas no período clássico a imposição da objetividade limitava os poetas à natureza visível, restringindo o sentido da imitação ao que se considera a natureza objetiva.

Em seu livro sobre Gregório de MATOS, João Carlos TEIXEIRA GOMES, diz que "o princípio da imitação como procedimento criador instaurou-se a partir do Renascimento, em decorrência de uma interpretação elástica e nem sempre correta das idéias de Aristóteles, mas o seu verdadeiro ponto de partida na poesia ocidental foram os preceitos estabelecidos por Horácio, na Epistula ad Pisonem, a grande bíblia da teoria e do fazer poético ao longo dos séculos clássicos, desde o quinhentismo".⁴

Este autor argumenta que foi a conceituação horaciana da mimese que primeiro tomou corpo na época quinhentista, quase nada tendo a ver com a idéia aristotélica. Segundo ele, o famoso tratado do pensador grego foi pouco conhecido na fase inicial do Renascimento, até porque o latim era uma língua mais difundida e cultivada que o grego. Aí, a maior influência do eixo cultural latino parece ter sido responsável por uma rígida normatividade que respondeu "pela uniformização da produção poética até o neoclassicismo".⁵ Este estudioso esclarece que os comentadores renascentistas de Aristóteles ampliaram, depois, o conceito de mimese com afirmações que o filósofo expressamente, na Poética, jamais fez.

Interpretações diversas acerca desse conceito central parecem ter concorrido, ao lado da influência latina normatizadora, para a caracterização da poesia do período chamado clássico. Mas não são estes os únicos elementos importantes para a confi-

guração de uma determinada visão do que é poesia nessa época. Mesmo porque as influências são escolhidas segundo critérios de valor já existentes e dominantes em cada período histórico e as preferências são selecionadas de acordo com o gosto, a moral, a ideologia, a crença, a filosofia e as necessidades culturais e sociais vigentes naquele momento.

O conceito aristotélico da mimese é exposto no capítulo IV de seu livro: "Parece haver duas causas, e ambas naturais, que geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado".⁶

Este conceito traz em seu interior um outro, o da verossimilhança, a que devem ater-se os escritores para incorrerem na boa receptividade do público. A verossimilhança é o que parece estar coerente com as leis naturais, mesmo que essa coerência seja ilusória, o que abre caminho para a intervenção da fantasia no real objetivo.

A idéia da mimese, no entanto, é assimilada no período clássico não apenas como imitação da natureza e das ações humanas, mas também como imitação dos autores consagrados. Essa ampliação do conceito é basilar no classicismo, época em que os modelos poéticos eram imitados e estudados exaustivamente como obrigação estética na realização do belo. Fazer boa poesia, naquela época, significava obediência a padrões estabelecidos pela antigüidade, assimilação de normas e procedimentos rígidos e impositivos, reprodução de formas e idéias anteriores, o que cerceava a manifestação das potencialidades individuais em favor da adequação a valores considerados eternos. A arte seria

a manifestação intelectual da perfeição da natureza em sua essência lógica imutável.

É ainda TEIXEIRA GOMES que esclarece as diferenças entre as posições do filósofo grego e do poeta latino:

A Epístola aos Pisões consagrou o princípio a partir daí incontestável da autoridade nascida da qualidade, a idéia do modelo superior a imitar com devoção, norma que foi acatada pelos autores renascentistas, barrocos e neoclássicos com sujeição quase religiosa. Desloca-se e amplia-se o conceito de imitação da vida ou das ações humanas, caracteres e paixões, vindo dos ensinamentos aristotélicos, para a dimensão mais radical de imitação dos próprios mestres laureados".⁷

Mas, se a idéia horaciana prevaleceu é porque estava de acordo com o espírito da época, afeito à obediência religiosa extremada, à sujeição obrigatória ao poder absolutista, crente na idéia da vida imutável e expressão de essências eternas que poderiam ser catalogadas pela razão humana, fatores que tinham como consequência a vigência de normatizações sociais rígidas que não admitiam rebeldias individuais discrepantes do modelo autoritário.

Em sua Epístola Única — aos Pisões — Sobre a Arte Poética, Horácio tampouco refere-se à poesia lírica. Seus conselhos dirigem-se expressamente a situações de encenação teatral e narração cênica de episódios. É assim que refere-se ao espectador, ao ator, à descida do pano, narração de um fato, divisão da ação em atos, personagens, coro, todos elementos caracterizadores de uma apresentação encenada. Como em sua época o teatro era escrito em versos, há generalizações que podem valer para o verso lírico, enquanto elementos da técnica da linguagem, independente

do contexto em que seja praticada.

O que importa destacar aqui é a sua insistência na imitação dos antigos modelos, a procura da "gregoriana fonte", a indicação de que "melhor farias argumento na *Iliáda* escolhendo", ou a orientação de que "os gregos exemplares, sem cessar, compulsaí de noite e dia", ou ainda que os escritores devem doutrinar-se "nas obras da socrática escola".⁸

Mesmo que esse conceito de imitação dos grandes autores não tenha sido aplicado de forma estática, mesmo que se procurasse imitar os métodos mais que os resultados, é de se notar que não existe tal proposição no filósofo estagirita, e que, ao referir-se à mimese, ele permitia ao artista amplitude criativa, desde que não perdesse de vista a verossimilhança necessária a qualquer narrativa.

Nesses dois autores da antigüidade vamos encontrar outras características clássicas que reaparecem na poesia renascentista, como a procura da clareza e da ordem, da harmonia e do equilíbrio, num efeito de reintegração histórica e cultural em que a tradição é mais valorizada que a invenção e a objetividade é mais requerida que o elemento subjetivo. Esse conservadorismo da objetividade corresponde a uma sociedade pré-capitalista, não dinamicamente evolutiva, subordinada a um regime monárquico absolutista e regido por uma submissão religiosa ardente e sectária.

Na obra de Aristóteles, no capítulo XXII, vamos encontrar indicações de como melhor se deve elaborar a linguagem. Aí ele diz que "qualidade essencial da elocução é a clareza sem baixeza. Claríssima, mas baixa, é a linguagem constituída por vocábulos correntes, ... Pelo contrário, é elevada a poesia que

usa de vocábulos peregrinos e se afasta da linguagem vulgar".⁹ Delineia-se uma dialética entre a linguagem comum e a incomum, postulando a linguagem poética como uma linguagem à parte, diferente da fala diária, mas sem perder a clareza da fala comum. A clareza é indispensável a um objeto estético que pretende instruir, além de deleitar. Essa dicotomia entre a beleza de uma obra poética e a sua utilidade vem apresentada em Horácio, quando diz que "deleitar ou instruir pretende o vate, ou uma e outra coisa ao mesmo tempo", e adiante: "quem souber aliar o útil e o grato, o leitor instruindo e deleitando, terá todos os votos".¹⁰

Essa é ainda a idéia de poesia no Renascimento, para pessoas que se distanciavam quinze séculos no tempo. A poesia deve instruir sobre assuntos úteis à vida, trazendo ensinamentos morais engrandecedores, deve aperfeiçoar o homem e deve deleitar como um passatempo incomum, unindo o útil ao agradável; deve possuir clareza para transmitir ensinamentos ou mensagens, mas deve organizar uma linguagem diferenciada da usual, deve "em tudo ser conforme e simples", deve possuir unidade, elegância e "escolher proporcionado assunto".¹¹ Com esse discernimento do que se harmoniza à forma e ao conteúdo, na justeza das partes, será atingida a clareza e a ordem. A coerência é necessária para a credibilidade e, ao final, os personagens soberbos e injustos devem ser castigados pela lei divina, para provar aos homens que existe justiça num universo equilibrado, em que a estética se harmoniza com a ética para a confecção do belo.

Antônio CÂNDIDO, no livro *Formação da Literatura Brasileira*, anota as particularidades daquela literatura. Para instruir, a arte deve comprometer-se com a verdade: "o poeta deve

ter duas qualidades: engenho e juízo; aquele subordinado à imaginação, este, seu guia, muito mais importante, decorrente da reflexão. Daí não haver beleza sem obediência à razão, que aponta o objetivo da arte: a verdade".¹²

Por aí, vemos que, para bem instruir, a arte em geral e a poesia em particular devem seguir o jugo da razão que conduz ao que é verdadeiro e bom, gerando uma poesia enobrecida na postura e nas formas, afastada das realidades mais banais e da fala cotidiana e que trata de assuntos especiais com moral engrandecedora. Mas, para que não perca a compostura, deve-se eliminar toda subjetividade rebelde ou insatisfeita e a razão é que deve discernir os assuntos mais eficazes a partir do mundo objetivo. Por trás, como pano de fundo, a harmonia de um universo criado racionalmente para atingir a sintonia estável de todas as partes, num todo logicamente instruído e que deve manifestar-se em nosso mundo de aparências enquanto ordem do que é perfeito, porque criado por Deus. Equilíbrio, disciplina, objetividade, proporção, estes os valores da arte da época.

"É o domínio do diurno. Averso ao elemento noturno, o classicismo quer ser transparente e claro, racional", de acordo com a metáfora de Annatol ROSENFELD e Jacó GUINSBURG, na coletânea de artigos sobre o romantismo.¹³

Na procura das leis universais da arte e do mundo, eternas e rígidas, coerentes e construídas por uma razão maior que a nossa, o poeta deve fugir do específico, do individual, do particular; suas forças são orientadas para a angulação do geral e do típico, do objeto em sua essencial universalidade. Essa é a poesia que transmite a verdade e, por isso, se torna bela, orienta os juízos com ensinamentos racionais, na forma mais

propícia, a mais elevada, e, em consequência, deve orientar-se por um modelo, para fazer-se, ela mesma, modelar.

O que cabe salientar é que não se trata apenas de um pendor imitativo com relação à arte do passado, mas de uma convergência de idéias e ideais, gostos e tendências, uma confluência estética entre duas épocas longínquas no tempo e que as fêz procurar o mesmo ideal artístico, as mesmas formas, ritmos, temas, motivos, na mesma crença na ausência do conflito e da contradição, oriunda da fé no equilíbrio das coisas regidas por leis superiores e suscetíveis de serem traduzidas para a arte pela nossa razão pura, participante de uma outra razão maior e transcendental. A verdade é o objetivo do artista e do cientista, ela é moralizadora e uníssona, essência eterna de todas as coisas que existem em um universo harmônico, de onde se pode apreender racionalmente as formas absolutas da perfeição ideal.

Não há apenas uma coincidência ideológica mais geral entre essas duas épocas da História. O substrato social que as impregna culturalmente também se assemelha, na ambientação de uma arte de elites, para elites, gerada no interior de oligarquias fechadas e pouco numerosas, que favoreciam os artistas e os adotavam, no âmbito de processos sociais de dinâmica amena e insuficiente para criar uma cultura de massas, onde os valores são estáticos e as instituições consideradas eternas pelo dom divino, sem mobilidade, apontando para uma essência transcendental das coisas e dos homens.

Nessas condições, o artista é sustentado pelos favores da aristocracia e para ela e por ela vive, em função de suas justificativas existenciais. Essa é uma oligarquia improdutiva

e agrária, que vê na arte uma amenidade para os momentos de distração e para a qual o artista deve justificar-se em termos de utilidade e deleite.

Nessa ambientação convencionalizada e artificial, a poesia segue as boas normas de conduta, porque não pode ser crítica no âmbito de salões nobiliárquicos, numa linguagem distanciada da comum, artificiosa, cujos temas se afastam da vida cotidiana, pois devem apontar para os momentos ideais de todas as formas existentes.

Na poesia, são obrigatórias as referências à mitologia grega. A realidade presente deve ser traduzida poeticamente com o auxílio de modelos da antiguidade helênica, sem o que não se aperfeiçoam esteticamente os temas. A realidade é observada com a preocupação de se anular nela suas imperfeições concretas, o que permite absorver do real o que há de mais essencial e duradouro, uma imagem idealizada de seu ser real, digna de ser aproveitada nas formas mais elevadas da poesia. E cada faceta do real deveria ser bem captada dentro de gêneros apropriados já estabelecidos.

Os clássicos não admitiam a relação de uma arte com a outra: Daí as classificações de gêneros rigidamente seguidas. Cada gênero possuía a sua normatividade inflexível para que se pudesse trabalhar na conquista da harmonia e do equilíbrio, conforme os antigos.

Alfredo BOSI, na História Concisa da Literatura Brasileira, explica que "os códigos clássicos, vigentes desde a Renascença, dispunham de macro-unidades, os gêneros poéticos (épico, lírico, dramático) e de micro-unidades, as formas fixas (epopéia, ode, soneto, rondô, tragédia, comédia)".¹⁴

Cada uma dessas formas exigia ritmos pré-fixados, com suas variáveis previstas, classificadas e pertinentes ao assunto escolhido, é entonação desejada, para que a perfeição estilística estivesse à altura da verdade emitida.

No ritmo também se manifestavam as tendências de afastamento em relação ao lingu ajar comum, na preferência pelos metros heróicos ou nobilizantes, como o decassílabo e os alexandrinos. O soneto é a forma clássica por excelência, na fixidez do número de versos, no metro edificante, na disposição regular das rimas.

Todas elas são formas que se consagraram através dos séculos na poesia edificante e erudita, tendo sobrevivido algumas até mesmo após as revoluções de cunho mais democrático que ocorreram com o romantismo e o modernismo. Suas virtudes estão em que disciplinam e metodificam a técnica da feitura poética, exigindo do autor um treinamento e um aprendizado condicionantes que lhe fornecem capacidades para resolver de forma satisf ria os problemas que venha a enfrentar.

AGUIAR E SILVA diz que "cada gênero, cada forma literária possuía as suas regras específicas, relativas ao cont do,   disposição dos elementos estruturais, aos aspectos estilísticos, etc."¹⁵ O autor que fosse utilizar estas formas deveria conhecer as regras e aplicá-las no sentido de melhor realizar a sua síntese num conjunto modelar que seria o poema, inculcado também de uma lição de virtudes cat rticas que pretendiam aperfeiçoar o homem como um todo, através das potencialidades poéticas.

2.2. - O ROMANTISMO - A SUBJETIVIDADE EMOCIONADA

Ao contrário do que imaginavam os pensadores, ideólogos e filósofos racionalistas da época clássica — afeitos à crença na idéia enquanto força esclarecedora e iluminadora de um mundo regido por leis sistemáticas e perenes — a vida objetiva mudava e se desfiguravam os cenários anteriores, em ritmo de conflitos, tensões, desestabilidades, que apontavam para mudanças sociais profundas, alimentadas e preparadas pelo progresso anterior e pelas riquezas acumuladas durante o período iluminista.

O grande acúmulo de capitais centralizados na Europa pelo regime colonial-mercantilista forneceu as condições financeiras para a emergência e pleno desenvolvimento da Revolução Industrial do século XVIII, que veio modificar a face do mundo ocidental, em todos os planos.

Novas classes sociais emergiram no bojo das profundas transformações econômicas, ao mesmo tempo em que velhas elites lutavam para sobreviver às mudanças inevitáveis. O conflito capital/trabalho tem sua origem nessa época e trouxe à tona novos contrastes sociais.

A grande Revolução Francesa é de 1789 e, varrendo os entraves de um mundo feudal estático, preparou as bases do mundo moderno, estabelecendo novo sistema de classes, com suas condições e anseios.

A revolução política, econômica e social é um produto deste que é chamado o Século das Luzes. Mas a estabilidade e a harmonia universais preconizadas pelo racionalismo iluminista do período clássico não eram mais condizentes com o dinamismo e o antagonismo que impulsionavam os novos rumos na sociedade. Novas interpretações se faziam necessárias, novas tecnologias. Um

novo modo de vida se impunha, uma nova arte e uma nova poesia.

O Romantismo, em oposição direta ao Classicismo, é que vem para oferecer as novas saídas, as novas respostas para a sensibilidade insatisfeita com a arte antiga.

A nova estética é um fenômeno da passagem para o século XIX, época de profundos conflitos sociais e da implantação dos Estados nacionais europeus, em oposição ao velho regime absolutista colonial, época de variadas e generalizadas revoltas populares, polarizando, de um lado, as elites monárquicas, dinásticas e clericais e, de outro, os grupos ligados às novas classes da burguesia e do proletariado, que propunham a República e a independência nacional. Esse o contexto social.

No âmbito artístico, a passagem para o espírito romântico faz nascer também um influxo opositivo ao anterior, uma reação de contraste vivo. A ambientação simbólica passa a ser a "noturna", na metáfora de ROSENFELD e GUINSBURG, já citada.²² Em termos de concepção do mundo, agora as energias cósmicas se desarmonizam, nada mais está em equilíbrio, os choques se repetem no plano social e no plano filosófico, a idéia de conflito se impõe com hegemonia, as forças mais obscuras se manifestam, sem dar tempo à razão para oferecer sua consulta. Procura-se a efervescência da natureza no homem individualmente e sua manifestação plena através dos indivíduos mais talentosos.

É o primado dos elementos subjetivos — ao contrário da objetividade clássica — sondados nos escaninhos de nossas vivências interiores, capazes de apontar as forças conflituosas da humanidade. O gênio artístico é o porta-voz impulsivo do poder de nossas subjetividades que congregam em si as energias naturais indomáveis, restringidas por uma cultura homogênea que

conduz a sociedade para caminhos alienantes e despropositados em relação às nossas aspirações fundamentais. Victor HUGO declara que "a poesia é o que há de mais íntimo em tudo".¹⁷

Nesse contexto, o artista genial é o indivíduo inspirado em sua paixão e excitamento criativo, que traduz para os demais indivíduos as forças motrizes primárias que os conduzem subterraneamente, apenas obstaculizadas pela vivência social pragmática convencional. Mas o gênio está além destas convenções e das leis sociais. Ele é o solitário que orienta o rebanho dos insensatos, o homem que não pode ocupar-se das tarefas cotidianas comuns, porque deve estar atento às energias mais sublimes, inatas, divinas, do indivíduo humano. KANT chega a dizer que "o gênio é o talento dando regras à arte".¹⁸, numa clara alusão ao desfacelamento da normatividade clássica.

O filósofo alemão Friedrich SCHLEGEL, iniciador do movimento romântico, reforça esta idéia declarando que "o gênero da poesia romântica ... reconhece como primeira lei que a vontade do poeta não deve sofrer nenhuma lei que a domine".¹⁹ Nesse quadro, os valores estéticos perdem o caráter de norma coletiva e passam a individualizar-se pela força da emotividade talentosa do artista inventivo, que não mais se submete aos conselhos da antigüidade. A originalidade passa a destacar-se como valor e critério proeminente, dispensando a obediência aos cânones, a disciplina da linguagem cristalizada. Os gêneros não são mais indistintamente separáveis e imutáveis, as formas poéticas seculares são sacudidas. A inspiração individual é a grande responsável por essas mudanças revolucionárias que acionam o motor da arte e da poesia. A intuição emocionada é soberana para alterar as normas do passado que não aceitam o transborda-

damento afetivo.

"O poeta faria em sua poesia a profunda descrição do Eu, que talvez seja a obra mais ampla, mais geral e mais universal que um pensador possa fazer" — escreve Victor HUGO, em 1840.²⁵

O primado da emoção, da alma, da inspiração, da intuição, estas forças obscuras que residem em todos nós, é a mudança mais radical para a época, em virtude da objetividade impositiva que orienta toda a poética anterior. Diz Benedito NUNES, em seu ensaio sobre a Visão Romântica:

Ponto cêntrico da realidade e passagem para o Universo, o Eu, assim configurado, assegurou um primado ontológico à interioridade, à vida interior, que foi sinônimo de profundidade, espiritualidade, elevação e liberdade, no vocabulário do Romantismo, quando não significou também o solo sagrado da verdadeira vida, o recesso do ideal, de onde o sentimento religioso brota, onde a perfeição moral se abriga e a arte começa.²⁶

O poeta romântico é um Eu em choque com o mundo exterior, com a civilização convencional que o rodeia, afeita aos valores do dinheiro e do trabalho, da rotina e da exploração econômica, indiferente aos valores internos do homem. Ele vive nauseado da vida prática e se ausenta na arte, sua salvação e ponte de contato com os universos mais essenciais, de natureza divina.

Esse conflito com o real é a base material para um estado de espírito característico, o chamado mal do século, o desencanto com o cotidiano, que leva o homem à necessidade de evasão, à busca de um estado absoluto inatingível, um anseio perene em torno de uma unidade redentora e impossível de ser alcançada porque trata-se de uma idealização. Esse desencanto diário é levado ao nível de uma decepção com a vida em geral,

conduzindo a estados mórbidos e auto-destrutivos, bastante comuns na arte do período.

O poeta romântico vive em busca dos valores autênticos de cada um e vai buscá-los na emoção, na espontaneidade mais íntegra, encontrada talvez em lugares e épocas longínquas, ainda intocados pelas teias degradantes da cultura convencional, racional e comercial. Esse artista está à procura dos valores não pervertidos pelos condicionamentos sociais desumanizantes e vai sondá-los nos elementos menos participantes do progresso, mais distantes das tentações do lucro. Fontes dessa procura foram o índio em sua pureza primitiva, a criança em sua inocência inexperienced, o povo mais rude e desinibido, na ingenuidade da pobreza. A história nacional dos povos também é objeto de evasão e interesse artístico, pelas raízes primitivas que ela permite conhecer, conduzindo ao medievalismo, revalorizado por suas características não capitalistas. "Dá-se realmente uma revolução no sentimento de vida e na própria cosmovisão", esclarece Annatol ROSENFELD, juntamente com Jacó GUINSBURG, no artigo Romantismo e Classicismo.²¹ Outros valores passam a ser observados, na vida e na arte, assim como uma nova participação das classes sociais se estabelece na cultura em geral, no tocante à temática e ao público a que se destina, ampliando-se a abrangência de suas preocupações e de seu atingimento, que chega além dos círculos das elites mais favorecidas em suas preocupações amenas. O universo vivencial é outro.

William WORDSWORTH escreve no Prefácio às Baladas Líricas que "o principal objetivo a que me propus nestes poemas foi escolher incidentes e situações da vida comum e narrá-las ou descrevê-las totalmente, tanto quanto possível, com a escolha de

uma linguagem realmente utilizada pelas pessoas e, ao mesmo tempo, dar-lhes um certo tom de imaginação que apresentasse à mente coisas comuns num aspecto pouco usual".²²

Pode-se dizer que há um direcionamento novo para a vida em sua complexidade. Não há uma fuga do mundo objetivo, mas este é visto com novos olhos e sofre os vapores da emoção. Há um ímpeto de abrir-se para amplificar as fronteiras do homem por vias onde a razão não consegue orientar-se suficientemente. Há uma valorização dos contrários, do mórbido, do anti-convencional, do marginal, do indivíduo em desequilíbrio, elementos que agora recebem uma atenção especial até então inconcebível em poesia, porque carentes de nobreza e altivez dignificantes. O real não é mais visto sob o prisma da idealização clássica, que o reduz aos seus elementos mais perfeitos. Ele é encarado sob o jugo da emoção que submete a objetividade às impressões do sujeito artístico.

A preocupação com a libertação individual está no cerne do romantismo, numa época de queda dos regimes absolutistas, opondo mesmo o indivíduo aos padrões rígidos de uma sociedade corruptiva, criando um fosso existencial onde antes havia uma planície, originando uma disfunção cultural e até mesmo política entre os pólos de uma oposição conturbada, que se reproduz inclusive no plano da democracia contra o velho regime ou no plano da originalidade poética contra as formas consagradas do passado.

LAMARTINE declara ser "o primeiro a fazer a poesia descer do Parnaso e a dar âquilo que se chamava de musa, em lugar da lira convencional de sete cordas, as próprias fibras do coração humano, tocadas e movidas pelos infinitos estremecimentos

do homem e da natureza".²³

O poeta romântico é emocional, bipartido, contraditório, em conflito consigo e com o meio. Uma nova poesia é exigida para satisfazer novos padrões existenciais e intelectuais. A filosofia que traça as diretrizes das novas posturas vem da Alemanha, berço do romantismo, que permeia toda a cultura daquele país.

Diz Benedito Nunes, no mesmo artigo, que "as matrizes filosóficas da visão romântica do mundo podem ser localizadas nas espécies complementares do idealismo pós-kantiano de FICHTE e de SCHELLING. A filosofia alemã, que não se imbuíu visceralmente do classicismo francês e italiano, de mãos dadas com o Sturm and Drang pré-romântico de GOETHE com suas preocupações acerca do Eu e do Não-Eu, foi gerar o idealismo romântico, religioso e nacionalista".²⁴ Friedrich Schlegel escreveu que "o ideário antigo era a concórdia e o equilíbrio perfeitos de todas as forças, a harmonia natural; os novos, porém — nós, os românticos — adquirimos a consciência da fragmentação interna, que torna impossível esse ideal".²⁵

Se, antes, o homem sentia-se integrado ao mundo e em sintonia com a sua estabilidade -- daí o repetir-se em arte, na aceitação do já havido -- agora não consegue aceitar o real em sua integridade e mesmo opõe-se a ele e se propõe a recuperar aspectos superados de sua evolução histórica, numa ânsia de reviver a pureza original perdida ou alcançar o infinito imaculado e distante, em direção ao absoluto divino que jamais alcança.

Gerd Bornheim, depois de esclarecer que a cultura alemã em geral é basicamente romântica, alerta que o "Romantismo alemão é o único que se estrutura como movimento, conscientemente,

a partir de uma posição filosófica".²⁶ Mas, mesmo para além de suas fronteiras, a oposição classicismo/romantismo já se propunha em filosofia em termos do racionalismo de DESCARTES e do naturalismo de ROUSSEAU, o primeiro representado a crença na razão que orienta todo o progresso social, o outro descrente das funções humanizadoras desse progresso e propugnador da volta à natureza e ao homem natural.

Na Alemanha, em 1797, diz ainda Gerd Bornheim, "o movimento romântico começa a tomar forma. Organiza-se um grupo liderado pelos irmãos SCHLEGEL, ao qual se unem logo Novalis, Tieck, Schleiermacher, Schelling e outros".²⁷ O grupo se orienta pela filosofia de Fichte, em sua obra recém publicada *Teoria da Ciência*, que propõe a unidade do real como uma forma superior de existência das partes, e pretende explicar a realidade a partir de um princípio único, absoluto, unitário, infinito, o que vem a calhar para a nostalgia romântica do ser fragmentado. Aí se postula que só a relação com o Absoluto pode restituir ao Eu a unidade perdida.²⁸

Friedrich Schlegel considera que a filosofia e a arte estão estreitamente ligadas, sendo a poesia o idealismo concretizado, numa relação de elos unitários, juntamente com a moral e a religião, para realizar o Eu infinito, a liberdade absoluta. Mas esse mundo unitário é composto de uma luta contínua de forças opostas e SCHELLING chega a eleger o ímã como o símbolo de toda a evolução, num sentido de atração e repulsa dialéticos bastante claro. Mas será sempre pela intuição estética que se abrem as portas do absoluto. O poeta é o descobridor das unidades ideais para além dos fragmentos vivos. A poesia seria a revelação dos nexos obscuros do que há de divino no mundo real.

LAMARTINE pergunta-se sobre a poesia e ele mesmo responde: "Como tudo que é divino em nós, não se pode defini-la nem por uma palavra, nem por mil. É a encarnação do que o homem tem de mais íntimo no seu coração e de mais divino em seu pensamento, do que a natureza visível tem de mais magnífico nas imagens e de mais melódioso nos sons. É a um tempo sentimento e sensação, espírito e matéria; eis porque é a língua completa, a língua por excelência, que o homem capta pela humanidade inteira, idéia para o espírito, sentimento para a alma, imagem para a imaginação e música para o ouvido".²⁹

Essa mudança de entonação no espírito poético acarreta necessariamente mudanças nas formas poéticas. Este sentido de unidade opositiva entre o sujeito subjetivo e o mundo objetivo não existia no classicismo, arredio a qualquer sentimentalismo.

AGUIAR E SILVA diz que "muitas formas literárias características do neoclassicismo, tais como a tragédia, as odes pindáricas e sáficas, a écloga, etc., entraram em total decadência no período romântico, ao passo que se desenvolveram singularmente formas literárias novas como, o drama, o romance histórico, o romance psicológico e de costumes, a poesia intimista e a poesia filosófica, o poema em prosa, etc.". ³⁰

Na poesia, este movimento geral de transformação das sensibilidades repudiou a fixidez clássica, a rigidez obediente, o lirismo atrelado. As regras de versificação antigas mostraram-se estêreis e procurou-se uma maior afirmação da originalidade criadora, para a liberação das formas e dos gêneros, que não mais podiam mostrar-se estanques. A mistura dos gêneros se mostra possível e as formas mais livres substituem a repetitividade anterior. Alfredo Bosi escreve que "na França, a partir de

1820 e na Alemanha e na Inglaterra, desde os fins do século XVIII, uma nova escritura substituiu os códigos clássicos em nome da liberdade criadora do sujeito ... a mesma liberdade desterra formas líricas ossificadas e faz renascer a balada e a canção, em detrimento do soneto e da ode; ou, abolindo qualquer constrangimento, escolhe o poema sem cortes fixos, que termina onde cessa a inspiração".³¹

Vê-se que houve um encontro com métodos mais comuns, executou-se um movimento geral de encontro com a vida real e seus falares. Nesse movimento geral de inclinações emocionais, a poesia vai se aproximando da música, passa a privilegiar o verso mais curto, as redondilhas que exprimem mais autenticamente a fala oral, os versos melódicos são os preferidos e a poesia e a música passam mesmo a formar uma unidade de expressão. LAMARTINE declara que "a poesia atual já tentou esta forma, e talentos de alto nível se rebaixaram para estender a mão ao povo; a poesia se tornou canção e assim percorreu através dos versos os campos e as choupanas".³²

Nesse clima, a inteligência se vê envolta por uma musicalidade embriagante e a postura é relaxada para dar lugar a formas heterogêneas e diversificadas.

Antônio Cândido diz que "entende-se bem que um movimento literário marcado pelo sentimento de inferioridade da palavra ante o seu objeto, tendesse à aliança com a música como verdadeiro refúgio: a música, que exprime o inexprimível, poderia atenuar as lacunas do verbo; ele se atira pois desbragadamente à busca do som musical".³³

Segundo a classificação de Ezra Pound, podemos dizer que a poética clássica privilegia a logopéia, enquanto a poética

2.3. - O MODERNISMO - A LINGUAGEM EM LIBERDADE

Esses grandes momentos literários — pelo seu grau de disseminação transcontinental e generalizada aceitação, contaminando ou sendo contaminados ao nível de várias artes ao mesmo tempo, em vários países — em seu apogeu chegam a regulamentar o fazer artístico de seu tempo.

Tem-se notado que a evolução desses momentos, a passagem de um a outro, ocorre num sentido pendular, não exatamente rejeitando ou repetindo os enfoques do passado, mas revalorizando aspectos, técnicas, posturas, temas ou formas de épocas anteriores, mas dentro de novos contextos culturais e sociais, com novas propostas de linguagem e de enfoque. Como reação ao esvaziamento da poesia de um período, surge em seguida sua contra-parte, ocasionando uma pendência entre objetividade e subjetividade, no transcorrer dos comportamentos poéticos históricos.

A poesia moderna surge, em alguns de seus critérios básicos, com o advento do Simbolismo, que foi uma reação ao excessivo grau de objetividade e racionalidade clássicas do Parnasianismo, quase seu simultâneo e que se filiava à corrente de preferências da antigüidade.

Na história da poesia, podemos assim diferenciar dois pólos dinâmicos. Um, de filiação greco-latina, que se alinha com o classicismo e o parnasianismo. Outro, de filiação romântica, que se alinha com o simbolismo e o modernismo e que consagra a liberdade do sujeito em sua linguagem artística.

O Simbolismo levou adiante questões iniciadas com o Ro-

mantismo, alinha-se com ele no cultivo do Eu em suas subjetividades obscuras, com maior radicalidade na evasão do mundo objetivo e na transformação da linguagem.

Edmund Wilson, n'*O Castelo de Axel*, diz que "o movimento Simbolista violou aquelas regras da métrica francesa que os românticos tinham deixado intactas, e logrou enfim atirar pela borda afora, completamente, a clareza e a lógica da tradição clássica francesa, que os românticos haviam ainda respeitado em grande parte".³⁵

Esse movimento, literário, musical, pictórico, que mais que todos os outros pretendeu a fusão de todas as artes, criou assim as bases da poética moderna, ao destruir ranços do passado.

Iniciado na França, tendo BAUDELAIRE como precursor que foi buscar fontes norte-americanas (com Edgar Allan Poe e sua aptidão para o hermetismo do sonho), desenvolve-se radicalmente com Mallarmé, Verlaine e Rimbaud e estende-se pelo mundo, mantendo a França na condição de central poética mundial.

Sua principal característica é o apego à subjetividade extremada, o mergulho nas profundezas da individualidade, tentando trazer à tona, de maneira vaga e imprecisa, os meandros onde o inconsciente individual mescla-se ao inconsciente coletivo. Uma atitude de interiorização, portanto, bastante drástica que atingiu os degraus da loucura, da morbidez, do delírio.

Daí seu pendor ao sonho, ao que se mostra vagamente, à brancura enquanto símbolo de um universo interior puro, intocado pelo mundo. Sua atitude existencial é a de evasão e até repugnância pelo que a rodeia. Hugo Friedrich lembra que "BAUDELAIRE fala várias vezes de seu 'asco pelo real'".³⁶ Sua lingua-

gem não consegue definir claramente realidades tão fugidias e enevoadas. E nem se propõe a ser clara e direta. Sua intenção, antes, é a da dubiedade, do inexprimível que habita em nós. Para atingir estas zonas de mistério individual e subjetivo, a razão não é instrumento competente. Só a intuição é o elemento capaz de desvendar o oculto; pesquisando as correspondências existentes entre os nossos sentidos, o olfato, o olhar, o ouvir, o dizer, e sintetizando todos eles numa obra de arte também sintética, total, em que as expressões artísticas se fundam e se apresentam conjuntamente.

O poema deve ser um cântico de instrumentos onde as palavras são notas, enquanto o poeta peregrina no interior de seu ego. Para chegar tão fundo em nossa matéria interior, o poeta propõe a fusão dos sentidos, a correspondência dos sons, das cores, dos perfumes, na vontade de intensificar sua capacidade perscrutadora. Esse tipo de arte, sintética e total, tende a adquirir traços de uma pureza idealizada. Branca. A arte está isenta de significados sociais. Ela existe em si e para si. A arte é o que conta, não a vida. Ela é salvação e substituta da vivência cotidiana inócua. O ideal da arte pela arte impõe-se nesse momento de decadência social de fim do século dezenove.

Em sua ânsia de captar o individual irrepetível, o nunca acontecido, os poetas simbolistas rompem com a clareza e chegam a desenvolver o verso livre, com o auxílio novamente de fontes norte-americanas (Walt Whitman). O alexandrino clássico é abandonado pelo verso irregular. O poema em prosa também é largamente utilizado. Como no Romantismo, o Simbolismo rompe as barreiras rígidas, mistura os gêneros em nome da manifestação do verdadeiro Eu em cada um de nós.

Em seu estudo sobre o movimento, Massaud Moisés escreve que "o Simbolismo pode ser considerado uma espécie de prolongamento, ou mais rigorosamente, uma etapa avançada da concepção do mundo e dos homens inaugurada pelos românticos".³⁷ Mas, pesquisando além do romantismo, os poetas simbolistas abdicaram dos vínculos com o leitor, despreocuparam-se do homem comum e do linguajar comum, criaram uma linguagem muitas vezes incompreensível, obscura, ilógica. Edmund Wilson observa que "na verdade, o Simbolismo acabou algumas vezes fazendo da poesia assunto tão privativo do poeta que ela se tornou incomunicável ao leitor".³⁸

Sua época histórica é o final do século XIX e seu estado de espírito é o decadentismo, a evasão individual, a fuga às realidades cotidianas, o desencanto com o mundo pragmático capitalista, agigantado no imperialismo. Surgindo numa época definitiva de afirmação do modo de vida burguês, os poetas simbolistas não o criticam, preferem ignorá-lo e livrar-se dele pelos caminhos do sonho, da loucura, da embriaguês, num processo decidido de pretensões interiorizadas.

Gilberto Mendonça Telles esclarece que "por volta de 1880, na França, havia a idéia generalizada de que a civilização francesa do século XIX era a de uma nação em decadência".³⁹ O poeta não acredita numa reformulação desse mundo, desacredita dele e descobre dentro de si possibilidades existenciais e poéticas mais instigantes. Como esse mundo interior é misterioso e obscuro, a linguagem literária comum não consegue expressá-lo os meandros. A linguagem direta é impotente para escavar suas dobras. Só uma linguagem decididamente figurada, indireta, simbólica, repleta de imagens, poderá auxiliar o poeta na em-

preitada. "A desejos novos correspondem idéias novas, sutis e matizadas ao infinito. Daí a necessidade de criar vocábulos estranhos para exprimir uma tal complexidade de sentimentos e de sensações fisiológicas", diz o mesmo autor.⁴⁰

O símbolo torna-se então o instrumento preferencial e é utilizado generalizadamente.

Para instigar ao máximo as sensibilidades, o verso é levado aos extremos da musicalidade, a ponto de negligenciar o sentido. Grandes músicos influenciam diretamente o movimento poético. As posturas são extremadas. O desregramento dos sentidos humanos é procurado como meio para atingir a vidência necessária e palmilhar os extratos obscuros do ser. É o momento dos poetas loucos, marginais, socialmente malditos entre as pessoas normais, recobrando esse estigma dos românticos. Não chegam a ser inimigos da sociedade, mas fugitivos dela. RIMBAUD escrevia que "nenhum dos sofismas da loucura — a loucura que se fecha — foi esquecido por mim: eu poderia repeti-los todos, eu domino o sistema".⁴¹

A sinestesia é seu recurso estilístico comum. O hermetismo a sua linguagem. O sonho o seu refúgio. A fusão das artes a sua meta.

"As sinestesias entendidas como um processo cósmico de aproximação entre as realidades físicas e metafísicas, entre os seres, as cores, os perfumes e o pensamento ou a emoção", diz Massaud Moisés⁴², esse é o processo das correspondências teorizado por BAUDELAIRE, que assim rompe decididamente com o afastamento estanque entre as artes idealizado pelo classicismo.

"Havia a crença em uma linguagem universal e mágica, através da qual a impressão percebida por um dos sentidos era

transmitida aos outros", esclarece Mendonça Telles.⁴³

O poeta não procura agora nomear os objetos para indicar-lhes as características. Ele prefere mais sugerir que descrever. Essa sugestão é que provoca aberturas entre dois mundos, o visível e o invisível. As situações se revelam mais pela vagueza das intuições do que pela clareza da expressão racional. As sensações indefinidas é que são procuradas por meio de uma linguagem opaca. MALLARMÉ dizia que "dar nome a um objeto é aniquilar três quartos da fruição do poema, que deriva da satisfação de adivinhar pouco a pouco: sugerí-lo, evocá-lo, isto é o que encanta a imaginação".⁴⁴

A maior importância do movimento Simbolista reside no fato de ter aberto caminhos fundamentais para a poesia moderna, com a conquista de possibilidades expressivas antes inexistentes. Hugo Friedrich considera BAUDELAIRE "o poeta da modernidade"⁴⁵ e em algumas características da poesia deste autor reconhece as fundações do que seria mais tarde a poesia moderna. Mallarmé, Rimbaud e Verlaine também são chamados a compor esta ponte vital entre o Romantismo e o Modernismo.

O hermetismo da linguagem é o primeiro aspecto a considerar como traço comum entre as duas épocas literárias. A fragmentação temporal e sintática, a desordem cronológica, a valorização da musicalidade mais que do sentido, são características de uma composição poética que dificulta o acesso ao leitor e exige dele maior preparo na leitura de poesia. Esta adquire o direito ao enigmático, ao obscuro, ao incompreensível, sem perder, no entanto, sua comunicabilidade. Hugo Friedrich chama de dissonância a esta junção arbitrária da incompreensibilidade com o fascínio da leitura e declara que a poesia "pode comuni-

car-se ainda antes de ser compreendida".⁴⁶ A intuição é que atua satisfatoriamente, em lugar da razão.

Essa dissonância, inaugurada pelos simbolistas, é inteiramente do agrado dos poetas modernos e traz para a poesia uma maior capacidade sígnica, quando a um significante podem ser acoplados mais de um significado, a linguagem resulta polifônica, ambivalente.

A deformação do real objetivo é outra faceta importante a ressaltar. A subjetividade é o que importa e, para ela, os símbolos da realidade podem e devem ser alterados em sua feição espacial ou temporal, para melhor expressar sua magnitude, não apenas sua superfície.

A deformação do objeto é comportamento que se tornou comum às artes modernas e vem ao lado de outra característica importante: a fantasia, que deve fazer um jogo dialético com os elementos objetivos, em maior ou menor grau, e com eles misturar-se, ao mesmo tempo em que realiza uma composição deliberada de elementos heterogêneos, antigos e novos, abstratos e concretos, reais e imaginários.

Este comportamento tira da poesia seu aspecto demasiadamente sentimental, trata-se de uma operação mais intuitiva que joga para o leitor uma carga de perturbação e de dificuldade que o conduz à surpresa, ao choque, nunca à tranquilidade. Este relacionamento perturbado com o leitor é uma herança significativa que penetra toda a arte moderna.

A poesia deve causar estranheza, surpresa e deve fazer-se de anormalidades e inversões bruscas. Seu grau de assimilabilidade se vê reduzido, mas seu poder de atingimento não se perde. Há um sacrifício da ordem natural das coisas. Há uma rup-

tura com os elementos objetivos da tradição poética anterior.

Os poetas fragmentam o real pela linguagem e assim revelam o ser humano cindido numa sociedade agigantada. O poeta se torna um operador não sentimental da linguagem e é marginalizado no mundo mercantilista. Sua autenticidade não é valorizada pelo ideal lucrativo e ele, pessoalmente, se transforma em poeta maldito, conflituoso, incompreendido, anormal. A poesia se transforma em delírio, inutilidade, maldição, desvio da sensibilidade.

Assim encerra-se poeticamente o século XIX e a passagem entre os dois séculos inaugura a arte moderna.

Podemos dizer, que o século XX inicia-se poeticamente com as vanguardas modernistas e seus manifestos teórico-pragmáticos. São elas que inauguram definitivamente as atitudes estéticas modernas iniciadas pelos poetas simbolistas, especialmente Baudelaire, em 1857, quando publica *As Flores do Mal*.

E, assim como alguns dos principais poetas simbolistas, as vanguardas do início do século passam a fazer poesia e a teorizar sobre ela, como duas atitudes complementares obrigatórias. A novidade e a estranheza de suas propostas exige deles aquela atitude teórica explicativa, porque há que se dar alguma satisfação mais explícita a um público despreparado para uma literatura tão diferente e teoricamente elaborada.

Essas vanguardas (futurismo, expressionismo, dadaísmo, cubismo, surrealismo) são as grandes responsáveis pelas aberturas fundamentais introduzidas na técnica e na concepção de poesia, aberturas que aconteceram paralelamente em todas as artes, num movimento avassalador que plasmou definitivamente a arte contemporânea. Nada antes se compara às inovações de linguagem

admitidas agora, que chegaram a varrer com todo o ranço ainda herdado da arte anterior. Os simbolistas, apesar de todas as suas audácias, ainda trabalhavam, no geral, dentro de moldes regulares fixos.

Gilberto Mendonça Telles esclarece que "mais do que simples tendência, a vanguarda representa a mudança de crenças experimentadas no pensamento e na arte do mundo ocidental, desde o início deste século".⁴⁷

Considerando-se a si próprios os pontos avançados do processo evolutivo das artes, os artistas vanguardistas procuravam romper decisivamente com todas as formas do passado, elaborando e experimentando linguagens inusitadas, numa atitude de radicalismo estético vigoroso que fertilizou-se em manifestos teóricos e escândalos culturais.

Sua posição é de ruptura intransigente não apenas em relação à poesia anterior, mas também com relação à cultura burguesa predominante e à sociedade conturbada que levou à I.^a Guerra Mundial.

Mendonça Telles explica que "toda vanguarda sempre se caracteriza pela sua agressividade, manifestada no antilogismo, no culto a valores estranhos".⁴⁸

Toda a sociedade, passada e presente, é questionada em seus valores básicos, a família, a religião, o Estado, a economia. O sentimento de iconoclastia generalizado acompanha as novas descobertas científicas do mundo subjetivo, com Freud, e do mundo objetivo, com Einstein. Nas artes, essa atividade vai desembocar numa reformulação geral das linguagens artísticas e técnicas de criação. A linguagem se transforma no elemento da renovação estética. Mas o inconformismo não é apenas estético.

Frederick Karl enfatiza que "as armas da vanguarda, quando ajudam a redefinir o corpo principal do modernismo, destinam-se a tocar nos receios e na hostilidade daqueles que só aceitam uma cultura do que é familiar".⁴⁹

Face à impotência do indivíduo e do artista em modificar qualquer aspecto do mundo ao seu redor, muitos deles filiavam-se a correntes políticas renovadoras. Do mesmo modo, não poucas atitudes vanguardistas foram mescladas de tonalidades anarquistas. Suas preocupações ideológicas não são meramente artísticas. Seu sentido de renovação é global, é civilizatório.

O experimentalismo generalizado é, conseqüentemente, uma característica crucial dos trabalhos de vanguarda. A linguagem é a matéria e o objeto deste experimentalismo.

Frederick Karl diz que "não apenas a vanguarda insiste sempre em novas linguagens para que se expressem novas vozes, mas ela constantemente explora e põe em perigo o modernismo".⁵⁰ Essa idéia insiste no seu caráter de renovação permanente.

Aquela antiga dicotomia entre realidades objetivas e subjetivas continua a manter-se porque corresponde a uma divisão natural do mundo real, mas já não opõe fundamentalmente as posições estéticas. As pesquisas são possíveis em todas as direções. O signo do modernismo é a liberdade de invenção linguística, o que significa ampliar a expressão humana em todas as direções, mesmo que opostas.

Assim é que o futurismo adota uma visada mais objetiva. Encanta-se com a civilização da máquina e da velocidade e propõe a destruição da sintaxe convencional da língua, para que, uma vez as palavras em liberdade, pudessem expressar verdadeiramente o dinamismo do mundo moderno, "a beleza da velocidade",

do automóvel, do avião, tornando a leitura mais rápida e de cunho analógico, já que a lógica convencional estaria inapta para acompanhar tais mudanças.

Gilberto Mendonça Telles escreve que o futurismo, "ao pregar a destruição do passado cultural e ao cantar o futuro, está nada mais que falando dos elementos presentes na ciência da época".⁵¹

Esse movimento tem presente uma consciência bastante clara de sua posição avançada, de sua postura de combate e de que há objetivos a destruir para que se possa dar a inauguração de um mundo novo.

Em seus manifestos futuristas, MARINETTI exclama: "Um imenso orgulho enchia nossos peitos, ao nos sentir os únicos em pé, como os faróis ou como as sentinelas avançadas, face ao exército de estrelas inimigas que acampam nos seus bivaques celestes".⁵² Mas a destruição se orienta, antes de mais nada, para a linguagem, onde "os elementos essenciais de nossa poesia serão a coragem, a audácia e a revolta".⁵³ A poesia é concebida como tropa de combate e "deve ser um assalto violento contra as forças desconhecidas".⁵⁴ Essas forças não são tão desconhecidas assim e os alvos prediletos são os principais símbolos do passado cultural, os museus, as bibliotecas, o moralismo, a solenidade e a "velha sintaxe herdada de Homero".⁵⁵

Seu sentido iconoclasta é radical e visa desobstruir os caminhos para a intervenção do verso livre, que corresponde, finalmente, à vitória das palavras em liberdade. A velha sintaxe deve ser destruída, bem como o período tradicional, tudo que é tradicional. O adjetivo deve ser abolido, o advérbio deve ser eliminado, também assim a pontuação e a manifestação subjetiva

do Eu, para acabar de vez com a harmonia do estilo.

Já o surrealismo adota uma visada mais subjetiva, na pesquisa de nosso subconsciente, estribado no avanço das ciências psicológicas, e pretende manifestar espontaneamente nosso universo interior, sem o natural constrangimento do plano consciente, da razão que organiza o mundo objetivo. Seu sentido é o da desorganização de toda objetividade, pela ação livre dos planos subconscientes, que devem manifestar-se através de imagens artificiais e estranhas, que agridam a natureza real do mundo aparente.

"O racionalismo absoluto que continua na moda só permite considerar fatos de pequena relevância da nossa experiência" — denuncia André Breton, em seu *Manifesto do Surrealismo*, de 1924.⁵⁶

Vê-se como, apesar de tudo, as forças de vanguarda do início do século XX ainda têm de debater-se contra elementos do classicismo presentes ainda na velha civilização européia industrial. A força da sua rebeldia e seu radicalismo justificam-se porque o inimigo é secular e vem sendo agredido desde o Romantismo, sem que se consiga evitar sua reaparição extemporânea. O peso dessa tradição parece querer desafiar o tempo, até o surgimento das vanguardas modernistas, que devem acabar de vez com a herança duradoura.

No dizer de Mendonça Telles, os surrealistas "buscavam a emancipação total do homem, o homem fora da lógica, da razão, da inteligência crítica, fora da família, da pátria, da moral e da religião — o homem livre de suas relações psicológicas e culturais".⁵⁷

A linguagem instantânea, a escritura automática, é o seu

recurso principal, no tocante ao registro estético de nosso dinamismo psíquico. A realidade objetiva é inteiramente deformada, em razão das forças de nossa subjetividade, que devem definir os contornos das cenas e dos ambientes, espelhando as deformações dos sonhos do inconsciente, agora livre para agir e revelar o nosso verdadeiro interior em movimento caótico natural.

André Breton escreve: "O homem propõe e dispõe. Só depende dele se possuir totalmente, quer dizer, manter em estado anárquico o bando cada dia mais temível de seus desejos. A poesia lho ensina ... O tempo virá em que ela decretará o fim do dinheiro e trará sozinha o pão do céu para a terra".⁵⁸

A crença na ação salvadora da arte e da poesia é total, porque elas são o campo natural da manifestação livre de nosso psiquismo. Há uma utopia da libertação total do homem universal através da auto-consciência que se realiza na experiência estética. A arena mágica dessa fruição é a poesia, que possui a força divina salvadora.

Mendonça Telles ainda é quem diz que "esse grupo, que estudava Freud e fazia experiências com o sonho e com o sono hipnótico, procurou superar o sentido de grupo destinado apenas à divulgação de suas idéias, para se transformar numa equipe de estudos e experimentações psicanalíticas"⁵⁹, o que também revela os constantes interesses extra-literários comuns a todas as vanguardas, suas incursões por outras áreas do conhecimento.

O irracionalismo é aí procurado conscientemente e organizada, através de estudo e análise, embora o que se pretenda, antes de mais nada, é a sua expressão em linguagem poética.

O irracionalismo pesquisado de forma irracional e anárquica é adotado por outro grupo que propõe a negação total da arte e da sociedade da época. Os dadaístas, com maiores afinidades anárquicas e niilistas, definem seu movimento como a experiência do nada, simbolizando a negação absoluta, já que não se trata, aí, de construir propostas, mas de acabar com todas elas, como parte da destruição da cultura convencional.

"Apareceu Dadá como forma de terrorismo cultural contra todos os valores espirituais, pois tudo agora lhes parecia destituído de qualquer sentido lógico", diz TELLES.⁶⁰ O acaso, para este grupo, é que orienta a estruturação do trabalho de arte. Não há sintaxe, não há intencionalidades, não há unidade ou equilíbrio na obra artística. "Para os dadaístas, entretanto, não havia passado, nem futuro: o que havia era a guerra, o nada; e a única coisa que restava ao artista era produzir uma antiarte, uma antiliteratura", refere o mesmo autor.⁶¹

Apesar de seu niilismo destruidor, esse movimento, típico de uma Europa em estado de guerra, possuía um sentido muito forte de ação global, social e cultural, preconizando não apenas a contestação da arte, mas também da sociedade passada como um todo. Pode-se até dizer que os dadaístas não gostavam de fazer muita distinção entre os vários níveis de existência e manifestação social do homem. Tudo para eles estava podre e devia ser destruído, de cima abaixo. Nesse âmbito, "a obra dadaísta passa a caracterizar-se pela improvisação, pela desordem, pela dúvida, pelo predomínio da percepção, pelo agnosticismo e pela oposição a qualquer tipo de equilíbrio, tanto na forma, quanto na homogeneidade de idéias e sentimentos".⁶²

Suas preocupações eram de ordem moral, religiosa, polí-

tica, numa época em que a Europa como um todo era sacudida por conflitos ideológicos. Em seus manifestos, todas as atividades humanas são pensadas e a literatura é concebida como um mecanismo de expressão e intervenção do artista no tocante à transformação do mundo e à resolução dos principais problemas que angustiam o homem do século XX.

O expressionismo e o cubismo foram outros movimentos de vanguarda e, partindo originalmente das artes plásticas, ampliaram seus conceitos de forma a influenciar as outras artes.

Baseavam-se na apresentação do real deformado pela subjetividade do artista, como outras tendências, pela sua visão própria e única, pela intervenção do Eu que se impõe ao real na magia da obra de arte. A arte é o campo onde se dá a vitória do subjetivismo, onde é possível a sua manifestação única, não coletiva. Sua particularidade, enquanto movimento de vanguarda, está em que o real agora não é inteiramente desorganizado, como no surrealismo, mas desfiguram-se seus elementos e estes são reconstruídos em outra totalidade, criada pelo artista. "Os fatos têm significado somente até o ponto em que a mão do artista o atravessa para agarrar o que se encontra além deles", diz MENDONÇA TELLES.⁶³ Nota-se que a objetividade é levada em conta, mas até certo ponto, definido este pela mão do poeta ou do pintor.

O cubismo utiliza-se da fragmentação do real e de sua remontagem por meio de elementos geométricos. Seu teórico principal foi APOLLINAIRE e seus iniciadores práticos PICASSO e BRAQUE, quase simultaneamente. "A sua técnica é a da representação da realidade através de estruturas geométricas, desmontando os objetos para que, remontados pelo espectador, deixassem

transparecer uma estrutura superior", explica o mesmo autor.⁶⁴

A técnica do corte e da remontagem passa a ser uma das mais difundidas em todas as artes, muito mais agora que o cinema passa a usá-la como recurso primeiro de técnica narrativa. Ela apresenta a vantagem de não excluir totalmente os elementos da realidade objetiva e de não se atirar tão impetuosamente em nosso universo inconsciente, que é manifestado pela distorção do real, não pela sua eliminação.

Essa é uma técnica que, iniciando pelo impressionismo de Van Gogh e Gauguin com sua fragmentação das cores, geometriza-se em Cezanne e passa a ser plenamente aceita e desenvolvida pelos artistas modernos.

Segundo Frederick Karl, "um ponto de extrema importância é a perda do todo e a substituição por fragmentos, cada um dos quais pode ser tão importante quanto qualquer outro".⁶⁵ O gigantismo do mundo moderno e artificial impede que o indivíduo isoladamente ambicione a apreensão do todo, do conjunto, e passe a observar antes as partes em sua seqüência e continuidade, onde a ação do acaso é muito mais presente, desorientando o espectador diminuto.

A rapidez da vida moderna cria no homem uma subjetividade fragmentada, entrecortada, em que as partes aparentes se somam para produzir no indivíduo uma percepção em descontinuidade, formando aos poucos uma apreensão maior dos fatos por meio de elos que se resgatam numa montagem posterior.

Falando da rapidez das novas descobertas dos cientistas modernos, em todas as áreas, Frederick Karl relata que "tais homens também contribuíram para criar o clima em que as vanguardas se tornaram o único caminho pelo qual aqueles homens se po-

diam expressar: mediante mudança rápida e renovação quase contínua, mediante a fragmentação e a dispersão, mediante a ruptura do movimento em partículas atômicas de esforço individual, mediante a criação de obras que pareciam isoladas de qualquer grande corrente".⁶⁶

A radicalidade e a abrangência desses movimentos marcaram as conquistas fundamentais que fazem parte do acervo modernista. A simultaneidade e a heterogeneidade dessas tendências já parecem indicar os múltiplos caminhos tornados possíveis na arte e na poesia, desde então.

"À medida que o conhecimento progrediu para uma definição cada vez mais precisa, o que ele revelou foi diversidade e mesmo o sem fim", conclui Frederick Karl.⁶⁷

Os chamados movimentos modernistas, em todo o mundo, foram o desdobramento natural dessas aberturas irreversíveis e se adaptaram diferentemente às condições culturais de cada país, transformando-se na sedimentação necessária para o desabrochar da poesia contemporânea.

As tendências modernistas apresentaram variados aspectos que abriram as comportas da linguagem para que a sensibilidade individual pudesse escolher livremente as tonalidades que melhor lhe servissem. Foi um momento de encontro de variadas tendências e de dispersão criativa. O seu sentido básico é o da liberação das linguagens para a intromissão da voz individual, o que leva Frederick Karl a referir-se à noção de "autobiografia espiritual"⁶⁸, para indicar essa tendência comum a todo o modernismo, em que a interioridade predomina e onde se começa a revelar o inconsciente humano enquanto universo inexplorado, caminho que parte das descobertas de Freud e conduz ao fluxo de

consciência de James Joyce ou ao monólogo interior de Virgínia Woolf, passando pela ambientação irracional de Franz Kafka.

No plano objetivo, o modernismo representou, antes de mais nada, uma atitude de sintonização da arte com a nova civilização industrial, alimentada pela eletricidade e pela gasolina.

Hugo Friedrich, ao apontar as origens da lírica moderna, ressalta que "BAUDELAIRE meditou sobre o conceito de modernidade numa extensão bem diversa dos românticos. É um conceito muito complexo. Sob o aspecto negativo, significa o mundo das metrópoles sem plantas, com sua fealdade, seu asfalto, sua iluminação artificial, suas gargantas de pedra, suas culpas e solidões no bulício dos homens ... Mas o conceito de modernidade de BAUDELAIRE tem ainda outro aspecto. É dissonante, faz do negativo, ao mesmo tempo, algo fascinante. O mísero, o decadente, o mau, o noturno, o artificial, oferecem matérias estimulantes que querem ser apreendidas poeticamente ... Baudelaire perscruta um mistério no lixo das metrópoles".⁶⁹

O mundo da locomotiva, do transatlântico, da rápida industrialização, dos meios de comunicação de massa, que intensificam a troca de informações e de conhecimentos e revolucionam toda a ambientação humana, esse mundo não admitia em definitivo que o poeta permanecesse com a cabeça na antigüidade ou imerso em linguagens puramente subjetivas. FERREIRA GULLAR refere-se a esse fenômeno: "O poeta moderno, sem mitologia e sem teologia, não habita o Parnaso, nem se sente tocado pela graça: caminha no chão de asfalto da cidade e tenta transformar em canto a matéria vulgar do cotidiano".⁷⁰

Fazia-se urgente que o poeta se abrisse para a realidade

de sua época, escolhesse os temas da atualidade, avaliasse as conquistas da ciência moderna, elaborasse uma linguagem condizente com a dinâmica do mundo novo e em rápida transformação, concentrado em grandes cidades verticalizadas por prédios e chaminés industriais.

O homem comum passa agora a penetrar mais assiduamente as obras literárias, como sugestão temática e de linguagem oral cotidiana. Um vocabulário até então considerado antipoético passa a fornecer elementos lingüísticos sugestivos para a criação literária. A poesia desce de seu pedestal e passa a habitar a poeira das ruas, os vapores dos tijolos. A poesia agora já pode democratizar-se e abranger o homem do povo, enquanto tema e enquanto público potencial. Um novo leitor entra em cena na história da literatura com o advento dos veículos de comunicação de massa e com a ascensão da classe média ao mercado de bens culturais. O poeta abraça o homem moderno em sua perturbação individual e coletiva, ampliando os horizontes artísticos para além das elites nobiliárquicas restritas.

A liberdade é sua forma de expressão.

O verso livre — antes trabalhado pelos simbolistas de forma incipiente — torna-se agora o instrumento universal da linguagem poética, o centro da especulação da linguagem, e cada poeta inventa ou descobre seus próprios ritmos, seu vocabulário preferencial, que não tem a necessidade de ater-se às raras palavras.

A sintaxe mais adequada é também a da fala individual, a poesia atinge os limites da prosa e alimenta-se dos erros da linguagem oral, afastando-se do rigor gramatical. Oswald de Andrade fala na "língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e

neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos".⁷¹

A estrofe regular desaparece, o verso regular não é mais obrigatório, a rima regular torna-se opcional. O poema todo se irregulariza e se flexibiliza, auto-regulamentando-se no sentido de que inventa sua própria feição: "nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com os olhos livres", enfatiza Oswald.⁷²

A linguagem, portanto, se coloquializa para expressar o elemento diário, o que não quer dizer necessariamente que seja de fácil apreensão. O elemento coloquial alimenta uma linguagem construída, calculadamente espontânea, fragmentada, sem moldes anteriores. No entanto, essa aproximação do presente pode tornar-se de difícil assimilabilidade, pela intervenção do elemento subjetivo criador ou porque a expressão moderna assim o requer.

O mundo moderno tampouco é de fácil entendimento, revelando suas partes isoladas mais que o conjunto, a linguagem de seus signos urbanos nunca é inteiramente clara em sua variedade e sobreposição. O homem comum vive perplexo nessa floresta de indicações e sugestões. Seu universo apresenta uma ambientação sígnica transformacional. A cada esquina o cenário se modifica entre o asfalto e as pastilhas. Seu afastamento em relação à natureza é total. Esse ambiente requer uma decodificação não natural, já que as antigas leis naturais agora sofrem em demasia a ação do acaso. O indivíduo é artificial, seus comportamentos são rotineiros e regulamentados pelo relógio. A vida urbana afasta o homem drasticamente da natureza e o recolhe entre as paredes inodoras de um apartamento.

Hugo Friedrich ressalta que BAUDELAIRE foi um dos criadores da palavra modernidade e que o poeta necessitava dessa palavra para "expressar o particular do artista moderno: a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então".⁷³

A poesia, ao atualizar-se nesse mundo, passa a falar desse homem que o habita, uma vez que o poeta iguala-se a ele, porque não é mais um criador isolado das realidades banais, mas um artista em meio à multidão de pessoas preocupadas, um anônimo nela, falando a sua língua e participando de uma coletividade amorfa que passeia no labirinto dos prédios. O poeta torna-se um anônimo comum que deseja resgatar o homem comum de sua massificação ordinária. Referindo-se aos primeiros simbolistas, precursores do modernismo, FERREIRA GULLAR diz: "fenômeno novo e assustador que punha subitamente em xeque o próprio indivíduo como ser diferenciado e autônomo: em face da massa humana que enche as ruas de Londres ou Paris, o homem sensível, cioso de sua individualidade, sente a ameaça concreta do anonimato e, mais que isso, sente-se reassimilado pela multidão, como parte insignificante da espécie que agora se faz visível e tangível".⁷⁴

O papel do artista contemporâneo passa a ser o de fornecer sensibilidades ao homem distraído, para que este não se deixe dominar pela banalidade do cotidiano.

Ao mesmo tempo em que se voltam para o mundo industrial ou para a grande urbe, os poetas exploram ao máximo suas potencialidades subjetivas, seus desequilíbrios, seu desvairio inconsciente, suas sensações mais momentâneas e incongruentes. Ca-

da poeta passa a inventar seus próprios 'ismos', assim como Mário de Andrade, no Prefácio Interessantíssimo, ao fundar e destronar o Desvairismo no espaço de poucas páginas.⁷⁵

O fundamental no verso livre é que ele permite a subjetivização do ritmo, a individualização da forma, a predominância do lirismo pessoal sobre as técnicas de fatura ortodoxa, o que contribui para a abolição da uniformidade e abre campo para a complexidade mais inventiva.

Manuel Bandeira não quer mais saber do lirismo que não seja libertação.⁷⁶ Em consequência, os temas mais elevados são abandonados e adota-se a temática circunstancial de todos, do momentâneo, quando a fala oral passa a fornecer elementos válidos de composição poética imorredoura.

O poema-piada, o poema-minuto, de Oswald de Andrade são formas inusitadas, impensáveis anteriormente na poesia culta, inventadas no empenho de impulsos momentâneos. Cada poema é ir-repetível, e procura o passageiro, o fluido, não mais o eterno, o perfeito, o essencial idealizado, e se torna uma poesia rápida, fragmentada nas imagens, bem-humorada nos flagrantes de impressões corriqueiras, de linguagem ágil e incisiva.

A repetição de modelos torna-se inconcebível. A obediência a regras gerais de versificação inaceitável. Cada poeta segue seu curso. Para poucos ou para amplos públicos. Não há mais homogeneidade de escolas literárias. A escolha é do artista. Referindo-se às vanguardas européias, Frederick Karl comenta que "logo que um movimento ou estilo começava a fincar pé, já começava a ser superado; assim, os movimentos não chegavam a durar sequer os cinco anos usualmente concedidos a uma vanguarda, mas não duravam mais do que três anos".⁷⁷

Essa tendência à dispersão criativa veio a radicalizar-se na poesia contemporânea que, apesar de inserida em outro momento cultural, não elaborou uma ruptura significativa com o Modernismo, antes é sua continuação, ou a intensificação de alguns de seus aspectos.

Há uma tendência progressiva de liberação das individualidades e suas linguagens, que veio a estabelecer-se definitivamente a partir do Modernismo, o que nos permite dizer da poesia contemporânea que representa a voz autêntica do indivíduo na sociedade de massas.

Através de um diálogo permanente consigo mesma e com o mundo que a cerca, a poesia universal veio se desenvolvendo no sentido de resguardar-se na voz individual que fala pelo mundo, seja ele de cunho objetivo ou subjetivo.

NOTAS

¹SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. *Teoria da Literatura*. 8.ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1988, p.30.

²Ibid., p.32.

³ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo, Abril Cultural, 1979, p.241.

⁴GOMES, João Carlos Teixeira. *Gregório de Matos, o Boca de Brasa*. Petrópolis, Vozes, 1985, p.127.

⁵Ibid., p.132.

⁶ARISTÓTELES. Op. Cit., p.243.

⁷GOMES, João Carlos Teixeira. Op. Cit., p.133.

⁸PEREZ, José. *Obras Completas de Horácio*. São Paulo, Edições Cultura, 1941, p.307.

⁹ARISTÓTELES. Op. Cit., p.261.

¹⁰PEREZ, José. Op. Cit., p.313.

¹¹Ibid., p.324.

¹²CÂNEVARO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. 2 vol., 6.ed., Belo Horizonte, Itatiaia, 1981, p.48.

¹³GUINSBURG, Jacô. *O Romantismo*. 2.ed., São Paulo, Perspectiva, 1985, p.263.

¹⁴BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, p.87.

¹⁵SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. Op. Cit., p.522.

¹⁶ROSENFELD, Anatol e GUINSBURG, Jacô. *Romantismo e Classicismo*. In *O Romantismo*. 2.ed., São Paulo, Perspectiva, 1985, p.263.

- ¹⁷HUGO, Victor. Odes e Baladas. In *Teorias Poéticas do Romantismo*. Rio de Janeiro, Mercado Aberto, 1987, p.130.
- ¹⁸NUNES, Benedito. A Visão Romântica. In *O Romantismo*. 2.ed., São Paulo, Perspectiva, 1985, p.60.
- ¹⁹SCHLEGEL, Friedrich. Fragmentos do Athenauem. In *Teorias Poéticas do Romantismo*. Cit., p.56.
- ²⁰HUGO, Victor. Os Raios e as Sombras. In *Teorias Poéticas do Romantismo*. Cit., p.131.
- ²¹NUNES, Benedito. A Visão Romântica. In *O Romantismo*. Cit., p.58.
- ²²ROSENFELD, Anatol e GUINSBURG, Jacô. Op. Cit., p.268.
- ²³WORDSWORTH, William. Prefácio às Baladas Líricas. In *Teorias Poéticas do Romantismo*. Cit., p.170.
- ²⁴LAMARTINE. Primeiras Meditações Poéticas. In *Teorias Poéticas do Romantismo*. Cit., p.124.
- ²⁵NUNES, Benedito. A Visão Romântica. In *O Romantismo*. Cit., p.52.
- ²⁶ROSENFELD, Anatol e GUINSBURG, Jacô. Op. Cit., p.273.
- ²⁷BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In *O Romantismo*. Cit., p.77.
- ²⁸Ibid., p.91.
- ²⁹Ibid., p.92.
- ³⁰LAMARTINE. Os Destinos da Poesia. In *Teorias Poéticas do Romantismo*. Cit., p.125.
- ³¹SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. Op. Cit., p.559.
- ³²BOSI, Alfredo. Op. Cit., p.105.
- ³³LAMARTINE. Os Destinos da Poesia. Op. Cit., p.125.
- ³⁴CÂNDIDO, Antônio. Op. Cit., p.37.
- ³⁵POUND, Ezra. *AEC da Literatura*. São Paulo, Cultrix, p.36.

³⁶WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. São Paulo, Cultrix, p.19.

³⁷FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo, Duas Cidades, 1978, p.53.

³⁸MOISÉS, Massaud. *O Simbolismo*. In *A Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1969.

³⁹WILSON, Edmund. *Op. Cit.*, p.21.

⁴⁰TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 2.ed., Rio de Janeiro, Vozes, 1973, p.33.

⁴¹*Ibid.*, p.35.

⁴²RIMBAUD, Arthur. *Alquimia do Verbo*. In *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. *Cit.*, p.27.

⁴³MOISÉS, Massaud. *Op. Cit.*, p.

⁴⁴TELES, Gilberto Mendonça. *Op. Cit.*, p.22.

⁴⁵FRIEDRICH, Hugo. *Op. Cit.*, p.122.

⁴⁶*Ibid.*, p.35.

⁴⁷*Ibid.*, p.15.

⁴⁸KARL, Frederick. *O Moderno e o Modernismo*. Rio de Janeiro, Imago, 1988, p.289.

⁴⁹TELES, Gilberto Mendonça. *Op. Cit.*, p.58.

⁵⁰*Ibid.*, p.58.

⁵¹KARL, Frederick. *Op. Cit.*, p.35.

⁵²*Ibid.*, p.36.

⁵³TELES, Gilberto Mendonça. *Op. Cit.*, p.63.

⁵⁴MARINETTI. *O Futurismo*. In *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. *Cit.*, p.64.

⁵⁵*Ibid.*, p.66.

⁵⁶*Ibid.*, p.66.

- ⁵⁷Ibid., p.70.
- ⁵⁸BRETON, André. Manifesto do Surrealismo. In *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Cit., p.131.
- ⁵⁹TELES, Gilberto Mendonça. Op. Cit., p.122.
- ⁶⁰BRETON, André. Op. Cit., p.138.
- ⁶¹TELES, Gilberto Mendonça. Op. Cit., p.123.
- ⁶²Ibid., p.101.
- ⁶³Ibid., p.103.
- ⁶⁴Ibid., p.103.
- ⁶⁵Ibid., p.83.
- ⁶⁶Ibid., p.87.
- ⁶⁷KARL, Frederick. Op. Cit., p.114.
- ⁶⁸Ibid., p.290.
- ⁶⁹Ibid., p.114.
- ⁷⁰Ibid., p.250.
- ⁷¹FRIEDRICH, Hugo. Op. Cit., p.43.
- ⁷²GULLAR, Ferreira. *Indagações de Hoje*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989, p.8.
- ⁷³ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Cit., p.203.
- ⁷⁴Ibid., p.206.
- ⁷⁵FRIEDRICH, Hugo. Op. Cit., p.35.
- ⁷⁶GULLAR, Ferreira. Op. Cit., p.10.
- ⁷⁷ANDRADE, Oswald. Op. Cit., p.203.
- ⁷⁸ANDRADE, Mario de. Prefácio Interessantíssimo. In *Paulicéia Desvairada*. Poesias Completas. Belo Horizonte, Ita-

tiaia, 1987.

⁷⁹BANDEIRA, Manuel. Poética. In *Libertinagem*. Estrela da Vida Inteira. 14.ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1987, p.98.

⁸⁰BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasãrgada*. 3.ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p.22.

⁸¹Ibid., p.44.

⁸²KARL, Frederick. Op. Cit., p.390.

CAPÍTULO 3

A POESIA CONTEMPORÂNEA EM CURITIBA

CAPÍTULO 3

A POESIA CONTEMPORÂNEA EM CURITIBA

3.1. - PROVÍNCIA E METRÓPOLE

"Localidade quase esquecida e praticamente isolada", no século XVIII, segundo Ruy Wachowicz, em sua *História do Paraná*¹, vila pobre até cerca de 1780, o pequeno núcleo habitacional de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais possuía pouco mais de 3.000 habitantes nessa época. Com a abertura definitiva da rodovia para o litoral, em 1872, utilizando o antigo caminho da Graciosa, aliada à existência da Estrada da Mata, rota intensa de tropeiros que, durante os séculos XVIII e XIX, oriundos do sul, dirigiam-se a São Paulo, a pequena vila viu-se favorecida em sua aproximação com o litoral e com os estados do norte.

Com a entrada em vigor, a partir de 1850, da lei que proibia a vinda de novos escravos africanos para o país, aumentou a necessidade de mão-de-obra agrícola nos estados do sul. O Paraná reivindica, então, junto ao governo imperial, a criação em seu território de colônias de imigrantes europeus. A partir de 1870, intensifica-se a formação dessas colônias em todo o estado e Curitiba foi um centro aglutinador dessa imigração, que atraía populações de origem alemã, polonesa, ucraina, russa, italiana e outras.

É a partir de 1870 que se dá o aparecimento daqueles que Marilda Binder Samways chama progressivamente de precursores e

pioneiros, "aqueles que iniciaram a primeira geração literária propriamente dita".²

Em seguida a 1890, a cidade com mais de 24.000 habitantes, já o movimento poético Simbolista tomava conta de uma geração de intelectuais de variada tendência, entre eles positivistas, socialistas, ocultistas, maçons, e por seu intermédio sintonizava a pequena província com os grandes movimentos artísticos e intelectuais do país e do mundo. É uma iniciação de vida literária tardia mas atualizada na época e que hoje conta pouco mais de um século de existência, sem muita continuidade interna, porque os padrões observados necessariamente foram adventícios.

A ausência de raízes culturais próprias, sedimentadas numa história anterior, cria uma dependência em relação à cultura dos grandes centros.

Paulo Leminski argumenta que "em Curitiba também, mas no Paraná em geral, houve uma descapitalização cultural dos imigrantes. O imigrante deixa de ser alemão, italiano ou polonês, mas ele ainda não é brasileiro. Ele não é mais estrangeiro e ainda não é brasileiro. Então, cria-se um vácuo, uma terra de ninguém. Essa terra de ninguém somos nós do sul. Então no Sul, somos descapitalizados culturalmente. Isso gera, digamos, no Sul, uma disponibilidade para a cultura do mundo todo. Isso aí torna o Sul presa fácil, por exemplo, das multinacionais da cultura. Porque aqui no Paraná, em Curitiba em particular, nós não temos formas de uma rica cultura popular que servissem como barreira que impedisse a penetração dessas mensagens vindas de fora".³

Sem tradições artísticas próprias e unificadoras da cos-

movisão de um povo, a província se vê na contingência de importar o que lhe falta e de aprender a valorizar sobremaneira o que é a cultura adventícia.

As diversas culturas imigrantes não conseguem e não pretendem amalgamar-se, refratárias a perder suas identidades nacionais longínquas, acabam estratificando-se em heterogêneo e curioso folclore racial, mas sem construir uma unidade cultural popular de raízes locais.

Sylvio Back escreve em artigo transcrito em sua filmografia *No cinema inoculado*, que "no Brasil, a balela integracionista de outrora pensa feridas mal curadas. Especialmente no miolo polonês. De um lado, os polacos que ainda lutam pelo reconhecimento de sua nova identidade nacional, de outro, eles próprios, acumpliciados ao nosso proveito racismo cordial, municiando a idéia da segregação".⁴

A ocupação tardia e de origem heterogênea resulta em despersonalização cultural. Tradicional ponto de passagem entre o Rio Grande do Sul e São Paulo, terra de pernoite mais que de moradia, a vila vai consolidar sua densidade demográfica a partir de 1900, quando passa a ter mais de 50.000 habitantes. Sua formação cultural integrada, portanto, é recente e dependente dos pólos hegemônicos do país e do exterior.

Abrão Assad argumenta que, no setor da arquitetura, a ausência de tradição pode ser revertida em aspecto favorável, porque "justamente por Curitiba não ter um passado a preservar, o fato permite que se façam aqui coisas com ousadia, porque não se tem que reportar a nada anterior".⁵

Hã, portanto, para o arquiteto curitibano, uma qualidade do ser provinciano, no fato de que a ausência de tradição

foi um ponto favorável para a modernização acelerada de um vetor de nossa cultura, europeizada na origem.

Podemos concordar com a idéia, porque parece que o mesmo ocorreu em outros setores, como a literatura, desde que a geração de Dario Velloso e a geração de Dalton Tresivan implantaram novos padrões na província.

Apesar da posição afastada dos grandes centros hegemônicos da economia, da política e da cultura nacionais, a cidade atualiza-se culturalmente num rápido processo em que busca integrar-se aos acontecimentos dos grandes centros e refazer-se neles antropofagicamente.

A capacidade de reciclagem do pensamento provinciano se dá pela ação de uma elite econômica, política ou cultural, insatisfeita com a quietude da mentalidade de periferia que persiste em flagrante contraste com o dinamismo crescente das atividades sociais, de uma urbanidade emergente e rica de uma capital hoje com cerca de 1.500.000 habitantes.

Cidade universitária — que teve sua pioneira Universidade inaugurada em 1913 e hoje conta com uma estrutura de 39 grau bastante diversificada, que atrai estudantes do país inteiro — muitas manifestações artísticas significativas surgiram nos bancos das faculdades, como é o caso do grupo de teatro XPTO, do início da década de 70, que introduziu em Curitiba no ambiente da época sufocado pela censura, o teatro de agressão, que visava despertar uma classe média apática para os rumos que tomava o país. O grupo, depois, deu origem ao Grupo Margem, dirigido por Manuel Carlos Karam, que encenou várias produções próprias. Testemunha a jornalista Adélia Maria Lopes, que os grupos de teatro aproveitavam espaços alternativos precários, enquanto

pressionavam as administrações estaduais e municipais no sentido da abertura de novos espaços permanentes, que foram surgindo, dentre eles o Teatro de Bolso, da praça Rui Barbosa e o Teatro Universitário, o TUC, que abrigaram produções e trabalhos de grupos distintos, como atividades alternativas.⁶

Esses lugares transformam-se em centros de irradiação de um trabalho coletivo contínuo, que molda o temperamento artístico da urbanidade local.

Em 1971, se dá a inauguração do Teatro do Paiol, que abre mais o leque de produções.

Esse teatro vem a ser importante porque viabiliza trabalhos alternativos ou profissionais, de artistas locais ou de fora. Inaugurado com a presença de Vinícius de Moraes, já recebeu toda a linhagem musical brasileira, do samba ao rock, além de prestar-se de espaço para encenações, palestras, exposições de arte, encontros de periferia ou biblioteca de bairro.

Foi no Paiol que se reuniu, no início da década de 70, o movimento MAPA, preocupado em viabilizar alternativas para a gravação de músicas dos compositores locais.

O ambiente musical curitibano comporta, hoje, a existência de uma Orquestra Sinfônica subvencionada pelo Estado, uma Camerata Antiqua, dedicada à música de câmara, ou uma inédita Orquestra de Harmônicas. Ao mesmo tempo, projetam-se os grupos de rock, entre eles o Blindagem, que gravou parcerias de Ivo Rodrigues com Paulo Leminski e que se originou d'A Chave, mais o Opinião Pública, ou o Beijo à Força, entre vários outros.

Província dotada de uma infra-estrutura econômica moderna, com uma Cidade Industrial que atrai capitais do mundo todo, e de uma classe média financeiramente estável, com um crescente

mercado publicitário que assimila técnicas internacionais, torna-se possível às elites culturais repensar o panorama da modernidade e familiarizar-se com o que há de mais atual nas artes brasileiras e internacionais, trazendo para a cidade esses elementos ou indo conhecê-los fora.

Paulo Leminski, no livro *Anseios Crípticos*, editado pela Criar Edições, relata que "cidade classe-média típica, a mais típica cidade classe-média do Brasil, tão típica que é cobaia de todas as campanhas publicitárias do eixo Rio-São Paulo, Curitiba abriga vasta população que almoçou, jantou, tem o que vestir e dirigir. Mais: que pode ver filmes, peças, shows, comprar livros, discos, editar, fazer cursos, aprender línguas, viajar, ... que pode, enfim, ter acesso a esse excesso que se chama 'cultura'".⁷

Província rapidamente modernizada e que conhece as vantagens e os problemas do progresso e da civilização urbana, Curitiba pode ser considerada igualmente uma metrópole cosmopolita, na medida em que se integra à modernidade presente em qualquer outra metrópole, com seus sofisticados centros comerciais que contam com uma Associação Comercial já centenária, com a proliferação das mensagens publicitárias visuais e eletrônicas movimentando um mercado de consumo exigente, e outras características urbanas, como carros congestionando as grandes vias, poluição ambiental, bairros industrializando-se, e bairros incorporando um sofisticado comércio. Na arquitetura vertical, na diversidade de opções profissionais que se abrem também com novas faculdades e novos cursos universitários, constrói-se a paisagem de um cosmopolitismo de luzes neon, que também incorpora algumas desvantagens da urbanização rapidamente concentrada, aguçada pela imigração rural responsável pelo inchaço urbano.

Ao mesmo tempo em que comporta grupos alternativos variados e de ruptura com as linguagens convencionalizadas, a cidade conhece grandes produções artísticas comerciais, nacionais ou estrangeiras, em todos os campos da arte. É nesta simbiose de multiplicados efeitos colaterais que produzem os artistas e os poetas. A diversidade de boas opções é um índice de cosmopolitismo cultural, abarcando atividades como a mímica, a dança, a história em quadrinhos, o cartun, a gravura, a fotografia, etc. A diversidade de opções noturnas, com a proliferação de bares, freqüentados pelos poetas, e casas de shows musicais, também é um índice da ampliação das perspectivas para as linguagens mais contemporâneas e das oportunidades de lazer cultural para uma boemia contumaz. Mais ligados a atividades propriamente literárias, existiram o Bond Bar, do poeta Cesar Bond, o Trem Azul, o Penny-Lane e o Bardo Cardoso, do poeta Alberto Cardoso, locais de falasões poéticas variadas.

Esse conjunto de eventos multi-produtivos e multi-direcionados cria um público propício e exigente para propostas de linguagens mais avançadas, menos comprometidas com a tradição, e amadurece uma mentalidade mais aberta a inovações, mesmo que em círculos restritos e boêmios. A poesia aproveita-se deste chão fertilizante e participa da busca de novas linguagens, mais instigantes. Os parâmetros artísticos todos se modernizam e, com eles, a poesia, que não poderia mais ficar restrita aos modelos antigos, face à renovação geral das artes.

Pólo de atração econômica do sul do país, para onde dirigem-se ainda hoje brasileiros de toda parte, a cidade, contudo, não encontrou ressonância apropriada para sua produção artística variada, que vive a depender das aberturas porventura

conquistadas nos veículos de comunicação do eixo Rio-São Paulo.

Isso porque, entre outros fatores, os veículos de comunicação de massa locais normalmente reduzem o espaço cultural do artista da cidade e, por outro lado, não chegam a ultrapassar as fronteiras do Estado. Na televisão, apenas 5% da programação é produzida localmente. Esses fatos da comunicação de massa reduzem drasticamente o eco para a criatividade local que, assim, permanece puramente local.

As tentativas para fazer da cidade um pólo de cultura partiram sempre das vias alternativas, na forma da imprensa independente. Na década de 70, tivemos o importante *Pólo Cultural*, editado por Reynaldo Jardim e que chegou a durar três anos. Mais recentemente, temos o premiado jornal *Nicolau*, editado por Wilson Bueno e publicado pela Secretaria de Estado da Cultura. Tivemos também, no decorrer destas duas décadas, uma série de outros jornais e revistas de cunho independente e cultural e que foram eficientes instrumentos de divulgação da arte produzida na cidade.⁸

O provincianismo da grande imprensa local reflete o conservadorismo de uma classe média predominante e cônica de sua posição social intermediária, instável na hierarquia da apropriação de rendas, bem como o atrelamento dessa imprensa aos grandes grupos de interesses políticos e econômicos do Estado, mais afeitos a uma idéia de cultura paranista e tradicional.

O veterano jornalista Luiz Geraldo Mazza, em sua coluna no jornal *Correio de Notícias*, comenta o fato: "Temos 9 jornais diários e só esse dado é alarmante porque tal saturação em relação às potencialidades do mercado não tem paralelo universal. A esmagadora maioria desses veículos vivem de um nutriente-cha-

ve: a verba oficial e de repente o governo passa a ser uma espécie de curador dessa clientela. Como pode um jornal ter um mínimo de liberdade em tal condição?".⁹

Essa posição da imprensa acomoda o jornalismo às notícias prontas e o que acaba prevalecendo, além do noticiário oficial, é a abundância do noticiário cultural importado dos grandes centros do país ou do exterior, o que concentra as atenções, mais uma vez, no que é adventício, em detrimento do fato local.

Esta situação cria uma personalidade cultural ambígua, meio provinciana, meio metropolitana, que se conflitua internamente na dubiedade de suas aptidões e anseios.

Nas duas últimas décadas, Curitiba se moderniza rapidamente e absorve parâmetros de uma mentalidade mais receptiva a mudanças. A dependência estrutural dos eixos centrais do país, no entanto, permanece. A cultura, em geral, tarda a sedimentar-se, na falta de ressonância para as propostas e atividades existentes, que ultrapassam de muito os estreitos canais abertos na comunicação de massa, voltada para a cultura televisiva monopolizadora.

3.2. - A PRODUÇÃO EDITORIAL

Foi intensa a produção editorial em Curitiba, nessas duas décadas. Na falta de suplementos literários na chamada grande imprensa ou vendo reduzidas as oportunidades de publicação por editoras comerciais, os poetas têm criado espaços alternativos de aproximação com o leitor, na forma de revistas, jornais ou livros que dêem circulação real ao produto poético, numa prática de editoração independente, por iniciativa própria, que caracteriza muito ou quase toda a poesia publicada no

período. Na década de 80 tornaram-se comuns formas ainda mais alternativas de amostragem, como a impressão em camisetas ou os grafiti, desenhos de muros com poemas, ou ainda a utilização de envelopes ou cartões como veículo poético, tornando-se válido qualquer suporte para o envio do poema, não faltando até mesmo o uso do papel higiênico como veículo de poesia.

Na década de 70, jornais ou revistas de curta duração aparecem regularmente, não apenas aproveitando o material poético, mas colocando-o lado a lado com a fotografia, o cartum, a história em quadrinhos.

Em 1972, aparece a revista *Issa*, dedicada a histórias em quadrinhos, editada por Nelson Padrella, Walmor Marcelino e Luiz Retamozzo, distribuída em Porto Alegre, Florianópolis e Curitiba. Em 1975, surge o jornal *Scaps*, editado por Toninho Martins Vaz, trazendo um jornalismo crítico e irreverente que não encontra espaço na grande imprensa conservadora. Em seu número dois, de novembro de 1975, aparece a seguinte chamada de capa: "Malandro é o que está de fora, de canudo na mão, dando trambiques". E o slogan para o jornal: "SCAPS, um jornal que respeita a grande imprensa como se fosse sua mãe". No número três, de dezembro, lemos as chamadas de capa: "Edição neurótica de Natal. Um balanço muito tremelique da zoeira natalina. O crediário da felicidade às suas ordens. Cuidado: o natal existe e pode comer você com dentadura postiça e tudo ... Saiu o catatau do homem nũ, veja sũ. Um natal com rock'n'roll".¹⁰ Anuncia o lançamento do livro *Catatau*, de Paulo Leminski, que teve um cartaz de divulgação com foto do poeta nũ.

Em 1978, Reynaldo Jardim edita o *Põlo Cultural*, aberto a todas as artes e que teve vida mais longa, propondo-se a di-

vulgar o que havia de mais avançado na produção cultural curitibana. Em seu número 28, de outubro de 1978, aparece numa edição especial de Paulo Leminski, intitulada *Inventiva*, com textos, experimentos, vanguarda, "semanário editado pelo Escritório de Promoção da Cultura Paranaense Pólo Cultural Ltda".¹¹

Ainda em 1978, Reinoldo Atem edita a revista de jornalismo cultural *Outras Palavras*, dois anos antes de Caetano Veloso surgir com o disco homônimo, abrindo mais espaço propriamente para a poesia e a literatura feitas na cidade. Patrocinada pela Editora Beija-Flor, a revista teve duração de três números.

Em 1979, Oswaldo Miranda publica o jornal *Raposa*, posteriormente subvencionado pela Fundação Cultural de Curitiba e que dá grande destaque às artes gráficas.

Em 1980, a Fundação Cultural edita a revista *Fundação*, editada por Wilson Cordeiro e que se concentrava na divulgação de artistas paranaenses.

Em 1980, o grupo ZêBlue edita a revista *ZêBlue*, de maneira totalmente independente e que abria espaços para todas as artes, nelas integrando a literatura e a poesia. Sairam apenas dois números da revista.

Em 1987, o grupo Oss edita o jornal *O Diário*, com distribuição nacional e com uma linha editorial bastante irreverente e que também teve vida muito curta, com apenas três edições.

Em 1988, surge o jornal *Nicolau*, subvencionado pela Secretaria de Cultura, tendo uma vida mais longa, recebendo premiações nacionais pela iniciativa, e não se restringindo ao trabalho de artistas paranaenses, vem fazendo de Curitiba um pólo cultural de todo o país.

Em 1988, ainda, surge a revista *Todavía*, editada pelo grupo da Casa do Poeta e que vem tendo uma duração regular.

Em 1989, surge o jornal *Poemia*, editado independentemente por um grupo de poetas que se concentra na Feira do Poeta, mas também expandindo seus limites para além daquele círculo.

Esses jornais e revistas são importantes porque transformam-se em veículos de divulgação de poesia, fotografia, desenho e outras atividades artísticas, dando vida efetiva a um fervilhamento subterrâneo que, de outra forma, continuaria a existir apenas nas gavetas anônimas e que, assim, ganham vazão e completam o círculo até o receptor.

Há poetas que, por temperamento ou qualquer outra razão, não têm participado de atividades grupais de editoração ou não têm tido oportunidades de publicar seus livros individuais. Não fossem essas veiculações alternativas, não teriam seus trabalhos publicados sob qualquer forma.

Paralelamente a essas atividades mais coletivas, os livros individuais de poesia apareciam regularmente, quase sempre publicados pelos próprios autores, que também se unem para publicar coletâneas.

Helena Kolody publica *Tempo*, em 1970, edição da autora, e *Correnteza*, em 1977, também como edição própria.

Sérgio Rubens Sossella publica regularmente livros, livretos ou plaquetas, por iniciativa do autor. Aparecem *Demarcação*, em 1970; *Quinzena*, em 1971; *Inextemporal*, em 1972; *Mãos no rosto*, em 1975, e vários outros.

Walmor Marcelino aparece com *Os elementos*, em 1972, e *Memorial*, em 1973, além das peças para teatro. Sidônio Muralha, que nessa época ainda não residia em Curitiba, tem editado pela

Editorial Nórdica, do Rio de Janeiro, em 1972, a segunda edição do seu *O pássaro ferido*.

Em 1976, Raimundo Caruso lança o seu *Poema para certa canção*, pela Editora Cooperativa de Escritores, mas subvencionado pelo autor. Hamilton Faria lança, em 1977, o *Diavirã*, envelope com folhas soltas.

João Manuel Simões, por seu lado, já publicava *Moderato cantabile*, em 1974; *Roteiro interior*, em 1976; *Suma poética*, em 1978, que obteve nesse ano a primeira classificação no Prêmio Fernando Chinaglia, da União Brasileira de Escritores. Em 1979, publica *Sonetos do tempo incerto*, todos como edição de autor.

Mas foi na década de 80 que ocorreu uma verdadeira explosão de edições de livros individuais, a maioria como edição de autor, mas alguns publicados por editoras atuantes no mercado regional e nacional. A desvantagem da edição de autor é que o próprio autor deve se encarregar da distribuição e comercialização do livro, restringindo o alcance de seu público. A vantagem é que todo o recurso financeiro é seu, não apenas os 10% de direitos autorais, o que permite mesmo o retorno dos gastos realizados.

Podemos fazer um acompanhamento ano a ano, dos principais poetas.

1980

- *Não fosse isso e era menos / Não fosse tanto e era quase* - Paulo Leminski, Edição Zap, Curitiba.
- *Polonaises* - Paulo Leminski, edição do autor, Curitiba.
- *Infinito presente* - Helena Kolody, edição da autora, Curitiba.
- *Rapsódia europeia* - João Manuel Simões, edição do au-

tor, (depois editado pela Civilização Brasileira), Curitiba.

- *Poemas de Assis Chateaubriand* - Sérgio Rubens Sossella, edição do autor, mimeografada, Assis Chateaubriand.
- *Galo sem turno* - Marise Manoel, edição da autora, Curitiba.
- *Navalha na liga* - Alice Ruiz, edição da autora, Curitiba.
- *Espiral* - Eulália Maria Radtke, edição da Fundação Catarinense de Cultura, Florianópolis.
- *Poemas do amor presente* - Edival Perrini, edição do autor, Curitiba.

1981

- *Tatuagens de Nathannael* - Sérgio Rubens Sossella, edição da Fundação Cultural de Curitiba.
- *Nora nora e Silêncio costurando a noite* - Sérgio Rubens Sossella, edições do autor, mimeografadas, Assis Chateaubriand.
- *O cântico dos cânticos* - Leopoldo Scherner, editora Lítero Técnica, Curitiba.
- *As estações* - Walmor Marcelino, edição do autor, Curitiba.

1982

- *Guernica* - João Manuel Simões, editora Lítero Técnica, coleção Academia Paranaense de Letras, Curitiba.
- *Alice* - Otávio Duarte, edições ZÉBlue, Curitiba.
- *Urbe Urge* - Reinoldo Atem, edições ZÉBlue, Curitiba.

- *Pass* - Roberto Bittencourt, edição do autor, Curitiba.
- *Bendita Boca Maldita* - Geraldo Magela, edição do autor, 2ª edição, Curitiba.
- *Híato* - Eliane Doin, editora Beija-Flor, Curitiba.
- *Inscrições para os muros da Babilônia* - João Manuel Simões, coleção Academia Paranaense de Letras, Curitiba.
- *Canto em mi(m)* - João Manuel Simões, editora Lítero Técnica, coleção Academia Paranaense de Letras, Curitiba.
- *Bazuca e Olhos vermelhos* - Sérgio Rubens Sossêlla, edições do autor, Assis Chateaubriand.
- *O dia de amanhã e Un coup d'oeil* - Sérgio Rubens Sossêlla, edições do autor, Assis Chateaubriand.

1983

- *Os calombos dos quilombos* - Geraldo Magela, edição da Feira do Poeta da Fundação Cultural de Curitiba.
- *Árvore de luas* - André de Mulde, pseudônimo de Hérberton Atem, edição do autor, Curitiba.
- *Meteoro* - Thadeu Wojciechowski, edição do autor, Curitiba.
- *Coreto de papel* - Noel Nascimento, editora Beija-Flor, Curitiba.
- *Morfeu gargalha* - Bia de Luna, edição da autora, Curitiba.
- *Perfil de sal* - Marise Manoel, Edições ZêBlue, Curitiba.
- *Suma poética* - João Manuel Simões, 2ª edição, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.

- *Rapsódia européia* - João Manuel Simões, 2.^a edição, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- *Poesias escolhidas* - Helena Kolody, tradução para o ucraniano por Wira Wowk, edição da Sociedade dos Amigos da Cultura Ucraina, Curitiba.
- *Epístola aos mortos e Os mínimos sonhos* - Sérgio Rubens Sossella, edições do autor, Assis Chateaubriand.
- *O ventre da baleia é uma pradaria e Signo de peixes* - Sérgio Rubens Sossella, edições do autor, Assis Chateaubriand.
- *E se a morte sentisse medo da vida* - Sérgio Rubens Sossella, edição do autor, Assis Chateaubriand.
- *Paixão xama paixão* - Alice Ruiz, edição de Paulo Leminski, Curitiba.
- *Caprichos e relaxos* - Paulo Leminski, Editora Brasiliense, São Paulo.
- *Estações* - Hamilton Faria, envelope com folhas soltas, edição do autor, São Paulo.
- *Os olhos das crianças* - Sidônio Muralha, 2.^a edição, pela Fundação Sidônio Muralha, Curitiba.

1984

- *Sintaxe do silêncio* - João Manuel Simões, editora Lítero Técnica, Curitiba.
- *Com a pele dos meus dentes* - Sérgio Rubens Sossella, edição do autor, Assis Chateaubriand.
- *Mara e De louco e de poeta, sóis* - Sérgio Rubens Sossella, edições do autor, Assis Chateaubriand.
- *Blasphemias* - Cristina Gebran, edição da autora, Rio

de Janeiro.

- *Poemas comprimidos* - Fernando Nascimento, edição da Feira do Poeta da Fundação Cultural de Curitiba.
- *Pelos pêlos* - Alice Ruiz, Editora Brasiliense, São Paulo.
- *Trens* - Eduardo Hoffmann, edição do autor, Curitiba, no ano seguinte editado pela Secretaria Estadual da Cultura.
- *Se metamorfosse* - Geraldo Magela, edição do autor, Curitiba.
- *Noticiário dos heróis* - Otávio Duarte, edição do autor, Curitiba.

1985

- *Sempre palavra* - Helena Kolody, Criar Edições, Curitiba.
- *Rasantes* - Eduardo Hoffmann, edição do autor, Curitiba.
- *Poezen* - Jota Marins, editora Araucária Cultural, Curitiba.
- *Fazendo o dia* - Jota Marins, Araucária Cultural, Curitiba.
- *Um lugar chamado eu* - Sílvio Paranã, 2.^a edição, da Livrarias Ghignone, Curitiba.
- *Rudepoema* - João Manuel Simões, edição do autor, Curitiba.
- *Ode ao Alferes Joaquim José da Silva Xavier* - João Manuel Simões, edição do autor, Curitiba.
- *Aqui não é Noa Noa e Não norarei amanhã* - Sérgio Rubens Sossella, edições do autor, Assis Chateaubriand.

- *Boa noite, Sossêlla e Curta-metragem* - Sérgio Rubens Sossêlla, edições do autor, Assis Chateaubriand.
- *Rimagens* - Alice Ruiz, com desenhos de Leila Pugnali, edição da autora, Curitiba.

1986

- *Sete Quedas da paixão* - Eduardo Hoffmann, No peito e na raça Edições, Curitiba.
- *As mulheres são todas* - Cesar Bond, edição do autor, Curitiba.
- *O sermão das sete palavras* - Eulália Maria Radtke, edição da Fundação Catarinense de Cultura, Florianópolis.
- *Olhos de quitanda* - Edival Perrini, edição do autor, Curitiba.
- *Poesia mínima* - Helena Kolody, Criar Edições, Curitiba.
- *Sonetos escolhidos* - João Manuel Simões, Editora Philobiblion, Rio de Janeiro.
- *Depois do vendaval, o vendaval e Manuscritos do sonho* - Sérgio Rubens Sossêlla, edições do autor, Assis Chateaubriand.
- *Cantares de Elpenor e Nunca mais outra vez* - Sérgio Rubens Sossêlla, edições do autor, Paranavaí.

1987

- *Vôo* - Delores Pires, edição da Feira do Poeta, da Fundação Cultural de Curitiba.
- *Mamilos de Vênus* - Geraldo Magela, edição da Feira do Poeta da Fundação Cultural de Curitiba.

- *Impacto de vozes* - Batista de Pilar, edição da Feira do Poeta, da Fundação Cultural de Curitiba.
- *Linha vertical* - Eliane Doin, edição da autora, Curitiba.
- *Distraídos venceremos* - Paulo Leminski, Editora Brasiliense, São Paulo.
- *Rapsódia Mineira* - João Manuel Simões, Editora Philobiblion, Rio de Janeiro.
- *Odes, elegias e outros poemas* - João Manuel Simões, editora Thesaurus, Brasília.
- *Enquanto o dorso do tigre não se completa* - Sérgio Rubens Sossêlla, edição do autor, Paranavaí.
- *Ao vencedor, as batalhas* - Sérgio Rubens Sossêlla, edição da Fundação Cultural de Paranavaí.
- *Para a biblioteca de Alexandria e No mar, morto* - Sérgio Rubens Sossêlla, edições do autor, Paranavaí.
- *Sim, ele passou por aqui e O anjo negro* - Sérgio Rubens Sossêlla, edições do autor, Paranavaí.
- *Verso cativo* - Vilson Boff, edição do autor, Curitiba.
- *Curitiba 2 Tempos* - José Bambil e Jair Oliveira, edição dos autores, Curitiba.

1988

- *Cidades do ser* - Hamilton Faria, editora Massao Hono, São Paulo.
- *Dois* - Luiz Carlos Cabanas, edição do autor, Curitiba.
- *Planos médios de um ôculos escuro* - Fernando Montalvão, edição do autor, Curitiba.
- *Poenau* - Alberto Cardoso, 2ª edição, Palavra Mágica Edi-

ções, Curitiba.

- *Vice versos* - Alice Ruiz, Editora Brasiliense, São Paulo.
- *Moedas de luz* - Sylvio Back, Max Limonad, São Paulo.
- *Bando da lua* - Sônia Bittencourt Rodrigues Nunes Wolff, edição da Feira do Poeta, da Fundação Cultural de Curitiba.
- *Logo* - Caco de Oliveira, edição da Feira do Poeta, da Fundação Cultural de Curitiba.
- *Poemas de um heterônimo crí(p)tico* - João Manuel Simões, Editora Grafikor, São Paulo.
- *Viagem no espelho* - Helena Kolody, Criar Edições, Curitiba.
- *Bom dia, magia e Infnewton Isaac* - Sérgio Rubens Sossella, edições do autor, Paranavaí.
- *Auto(cine)biografia e Don't Bogart me* - Sérgio Rubens Sossella, edições do autor, Paranavaí.
- *O enterro do sol e Rosa Maria rosa* - Sérgio Rubens Sossella, edições do autor, Paranavaí.
- *Esses homens tão chapêus* - Cesar Bond, edição do autor, Curitiba.

1989

- *Criação* - Delores Pires, edição do autor, Curitiba.
- *Poemas da infância* - João Manuel Simões, Livros HDV, Curitiba.
- *Fênix* - Carlos Barros, Editora Arte Quintal, Belo Horizonte.
- *Espelho Natureza* - Viviane Grahl, edição da autora, Cu-

ritiba.

Há ainda poetas que não publicaram livros individuais de poesia, mas que têm aparecido regularmente na imprensa, como Wilson Bueno, Josely Vianna Baptista, Jaques Brand, Edgar Yamagami, Marcos Terra, Mario Stasiak, Luis Alceu, Gerson Maciel, que publicam seus trabalhos no caderno cultural do jornal *Corrio de Notícias*, no suplemento cultural do jornal *Estado do Paraná*, ou no jornal *Nicolau*.

Perante essa variedade de autores e publicações, o único traço em comum é a diversidade, a riqueza da diferença e da surpresa.

Vemos que a grande maioria dos livros foi editada pelos próprios autores, de forma independente ou alternativa, o que dá uma idéia da dificuldade da edição poética via editoras comerciais. Essa dificuldade é contornada muitas vezes pela formação de grupos de agitação cultural que se organizam para editar coletâneas, jornais ou revistas, que formam uma parte da produção editorial.

Os livros individuais são uma forma de mostrar mais amplamente o trabalho de cada um, já que as publicações coletivas restringem o espaço de cada autor. Há trabalhos publicados também fora de Curitiba, mas que devem ser incluídos no panorama poético da cidade, porque aí foram lançados e promovidos ou aí residem seus autores e marcam sua presença literária.

3.2.1. - Os grupos de agitação cultural

Existe uma importante atividade editorial, que é a das coletâneas, mais coletiva e grupal, que reúne poetas que não

precisam necessariamente ter afinidades literárias. O interesse é reunir esforços para atingir a meta de ver seus trabalhos publicados e apresentados ao leitor. No entanto, alguns desses núcleos de poetas têm desenvolvido certa coesão ideológica ou estética, realizando uma atividade editorial em torno da qual se organizam, acompanhada de agitação cultural propagandística que abre canais efetivos de divulgação.

Essa atividade conjunta tem sido de grande valia para compensar o isolamento social do poeta e vencer o distanciamento do autor com relação ao leitor.

Desde Platão, os poetas vivem diferentes graus de entrosamento ou de conflito com a sociedade, com os poderes institucionais, com o mundo mercantilizado, com a vida pragmática que recusa a valorização do sentimento, da autenticidade, do sonho e da brincadeira, em favor da produção de riquezas, do trabalho e da posição social pública.

Embora mais ouvido, lido e respeitado nas épocas em que os meios de comunicação se resumiam à palavra escrita, a figura do bardo foi geralmente associada à idéia de pessoa que se dedica a atividade não rentável, sem utilidade prática imediata.

No mundo burguês contemporâneo, acresça-se a esta marginalidade fundamental alguns fatores que, num país pobre de terceiro mundo, em que 90% da população não participa do mercado de consumo, criam dificuldades maiores no relacionamento entre o poeta e a sociedade convencional. A pobreza, o analfabetismo, a urgência da luta pela vida no seio de amplas camadas da população, reduzem a cultura, esse bem fundamental do homem em sociedade, a uma posição de mercadoria supérflua e inútil. A poesia, setor da cultura que se dedica a questões inteiramente não

convencionais, ressentem-se bem mais dessa conjuntura adversa, principalmente depois da concorrência dos meios de comunicação eletrônicos, que facilitam ao máximo a linguagem, em função de seu necessário apelo comercial.

No Brasil, a difusão da televisão comercial se deu a partir da década de sessenta. Com o marasmo dos movimentos sociais a partir da década de setenta, aliado à intensificação da concentração de rendas e o total controle dos veículos de comunicação social que a partir de então se deu, toda a cultura se vê remanejada perante suas raízes sociais e invadida por uma linguagem cosmopolita universal.

A poesia, então, parece que perdeu qualquer base de suporte social, mercadológico e existencial. Sua progressiva individualização se faz na esteira da ausência de público. Sua marginalidade se acentua ao extremo, enquanto objeto inútil numa sociedade tecnológica e industrial urbana, num terceiro mundo em processo de integração acentuada à economia multinacional dominante.

Nesse processo, o poeta perde grande parte de sua penetração pública, de sua função social e procura aproximar-se do leitor através de atividades jornalísticas, publicitárias ou atuando na televisão, o que também supre as carências financeiras comuns a todos.

Na área específica da poesia, esta situação resultou no predomínio de uma linguagem descompromissada com o leitor, uma poesia feita para ser lida por poetas, com linguagens elitizantes e obscuras que visam radicalizar o sentido de hermetismo e estranhamento que toda poesia pode ter. Torna-se comum a idéia de que a poesia prescinde de públicos mais amplos e deve ser

uma atividade para entendidos.

De outro lado, surgem tendências que buscam precisamente aproximar-se de públicos menos restritos, não eliminando o enigma da linguagem poética, mas adotando estratégias de veiculação e viabilidade, incorporando a si imagens e elementos do cotidiano, elaborando uma poética do coloquial, de interesse mais abrangente, aproximando-se do homem comum e abandonando as preocupações metafísicas abstratas.

Num momento, os poetas procuram agrupar-se para facilitar a edição, a distribuição e a venda do poema enquanto palavra impressa, através de coletâneas, jornais, revistas, feitas pelos próprios poetas ou com os recursos oriundos da reunião de esforços. Noutro momento, os poetas buscam formas novas de veiculação de poesia, que não a palavra impressa no papel, mas em outros tipos de suporte: camisetas, muros, out-doors, bandeirolas, música, vídeo, rótulos de produtos comerciais, varais de poesia, demonstrando uma adaptabilidade totalmente inusitada da poesia ao mundo industrial.

Embora o rótulo não nos agrade inteiramente, a assim chamada poesia "marginal" da década de 70 resultou dessa conjuntura e, no interior da imensa variedade temática e de formas composicionais, tinha como postura comum a resistência ao marasmo cultural e ao ambiente sufocante que parecia asfixiar a ânsia de expressão de tantos autores, novos ou nem tanto.

Defrontando-se com o encolhimento e o fechamento do mercado que corresponde a uma evasiva do leitor, tornou-se quase impositiva a atividade editorial desempenhada pelos próprios autores que, bem ou mal, saíram a campo para dizer a que vinham, extrapolando as funções específicas da escritura e assumindo

atividades de agitação cultural e de promoção e venda, o que, no conjunto, deu vida nova à poesia do período, tão abrangente foi a sua disseminação.

Essa atividade independente ou alternativa se caracterizou pelo agrupamento e pela cooperação, pela agitação cultural e pela auto-editoração. No fundo, o poeta procura vencer sua marginalidade, seu isolamento dos grupos sociais, aproximando-se da sociedade que lhe vira as costas, dada a sua inutilidade aparente num mundo interessado em bens materiais.

Esses grupos de agitação poética normalmente procuram dirigir-se diretamente ao leitor, em espaços públicos apropriados, assumindo atitudes extravagantes que chamem a atenção e divulguem o assunto.

Em Curitiba, desde a década de 60, Leopoldo Scherner já reunia poetas para publicação de coletâneas. Esse seu interesse pela editoração em grupo teve continuidade na organização do Movimento Sala 17, que publicou inicialmente a coletânea *Sala 17*, em 1978. O nome veio de que o auto-intitulado movimento nasceu na sala 17, na Universidade Católica do Paraná, no início com alunos daquela casa, sob inspiração do mestre e poeta, como ele mesmo declara em prefácio:

Dia 20 de junho de 1978: o primeiro dia de ante-concepção, ou tohuwabohu. Na Sala 17, da Universidade Católica do Paraná, Curitiba, Prado Velho, o Thadeu e o Scherner com+versaram. E da com+versa brotou um recital de Poesia, debate sobre Poesia ... Dia 29 de junho, São Pedro e São Paulo, os com+vertedores, dois corretores de mundo ... no equilíbrio do ano — com+versa do Thadeu com o Scherner: a idéia da re+união dos Poetas — livres — num volume concreto ..."¹²

O núcleo dos poetas organizadores saiu às ruas com faixas e cartazes anunciando o evento. Da coletânea participaram: Antonio Thadeu Wojciechowski, Artifex von Blauen, Edgar Yamagami, Hamilton Faria, João Gilberto Tatára, José Carlos Corrêa Leite, Jucira Vieira de Castro, Leopoldo Scherner, Luiz Edson Fachin, Marcos Prado, Ney Pulido, Paulo Venturelli, Reinhold Atem, Roberto Bittencourt, Roberto Prado, Sonia Elizabete Sandrini, Ubirajara Araújo Moreira. No total, dezessete poetas, mas nem todos participantes ativos do grupo.

Em seguida, o mesmo núcleo inicial publica nova coletânea, intitulada *Reis Magros*, com o selo da Editora Beija-Flor, que, na época, voltava-se para a publicação de autores novos. Desta vez, participaram da nova coletânea, ainda no ano de 1978: Alberto Centurião, Antonio Thadeu Wojciechowski, Artifex Von Blauen, Eduardo Cabral, João Gilberto Tatára, José Carlos Corrêa Leite, José Roberto Scandelari, Jucira Veira de Castro, Leopoldo Scherner, Luiz Edson Fachin, Marcos Prado, Roberto Bittencourt, Roberto Prado, Ubirajara Araújo Moreira, Wanderley Spirlandelli Navarro.

Sangra: Cio, de 1980, é outra coletânea que surgiu das atividades do Movimento Sala 17, reunindo 27 poetas, num pequeno volume anárquico, com uma introdução de Paulo Leminski, que dizia: "que voz tem voz pra falar por 27 poetas, versos diversos, conversos num só universo, pelo acidente de uma coleta/seleta? por tudo isso (e pelo resto) VIVA A DIFERENÇA".¹³

Os poetas eram: Alberto Centurião, Aníbal Marques, Antonio Fernando Costa, Ubirajara Araújo Moreira, Carlos Alberto Dala Stella, Clauber Carvalho Cruz, Dílson Naressi, Edival Perrini, João Gilberto Tatára, Luiz Edson Fachin, Mancha, Marcos Prado,

Martins Dagostin, Nei Sant'ana Pulido, Nelson Ari Cardoso, Paulo Leminski, Paulo Venturelli, Luiz Retamozzo, Roberto Bittencourt, Roberto Prado, Ronald Magalhães, Rui Werneck Capistrano, Solda, Tânia Marilza Navolar, Thadeu Wojciechowski, Vitor Hugo, Zé Arrabal.

O núcleo do Movimento Sala 17 está na origem de um outro grupo de poetas, o grupo OSS, que, mais tarde, em 1985, publicou a coletânea OSS, com os poetas Thadeu Wojciechowski, Roberto Prado, Marcos Prado e Edilson Del Grossi. A coletânea traz a seguinte nota introdutória:

"Ossichinobu — vem do japonês. Pode ser traduzido como: 'opa', 'e aí?', 'oi', 'olá', 'como vai, tudo bem?', 'tchau', 'desculpe a porradá', 'em frente com paciência'. Já em português, imaginamos que possa ser um anagrama de 'save our souls'; o plural do artigo masculino plural os; na linguagem de relógio digital do Alberto Centurião, exatamente zero hora e cinquenta e cinco minutos; o o que falta pra osso, foi duro, mas nós roemos".¹⁴

O volume é anunciado com "poemas a 2, 4, 6 ou 8 mãos", o único grupo que atingiu este grau de coesão estética, que também dedicou-se a escrever letras de rock, cantadas pelas bandas Beijo à Força, Maus Elementos e Ídolos do Matinée. Se o movimento Sala 17 foi mais uma reunião de poetas para publicação de livros, o grupo OSS foi mais integrado, chegando a abrir uma agência de propaganda de mesmo nome, onde trabalham juntos, tendo ganho uma medalha de ouro no Prêmio Colunistas de 1989.

No livro/revista que esse mesmo grupo publicou em 1988, *Pérolas aos poucos & Erdeiros do azar*, repete-se a experiência de escrever poemas conjuntamente, só que, desta feita, reinventando uma tal de "língua brasileira". Participaram da publica-

ção: Roberto Prado e seu irmão Marcos Prado, Thadeu Wojciechowski e Sérgio Viralobos.

A revista/livro traz o selo de Lagarto Editores e a direção de arte de Roberto Jubainski e Ubiratan Gonçalves de Oliveira, com ilustrações deste último, representando a mitologia brasileira. Na introdução, eles declaram:

Durante a ultima dekada demos o melhor de nos sem ke persebesemos o menor sinal de rekonhecimento pelo noso ululante valor. Então somos obrigados a keimar noso último kartuxo. Kriar uma língua própria para o Brazil. Um paiz ke so respeita a violensia nao pode fikar se freskeando kom regras de portugez. Fale komo se eskreve e eskreva komo se fala.¹⁵

Os poemas são todos escritos nessa nova linguagem e são compostos também a 4 mãos.

O grupo OSS também foi responsável pela edição do jornal mensal *O Diário*, editado por Marcos Prado, também com o selo da Lagarto Editores, e que em seu primeiro número de setembro de 1987, traz o slongan: "O Diário, você pode tudo menos odiá-lo". E o seguinte editorial:

Você, ignorante, que abriu o Odiário por acaso, pois não tem costume de ler nada, acertou em cheio, incauto. Não alimente sua cultura só com fuxicos, entreveros, maledicências, quibe, coxinha, pastel, x-mico. Coloque alguma coisa com mais substância pra dentro. Odiário no bucho.

Lendo Odiário você não precisa ler nada. Esporte, educação, humor, terror, cinema, música, teatro, vídeo, poesia, publicidade, reportagem, traduções.

Quem pensa que Odiário não passa desse número, pode tirar o cavalinho da chuva.

Em matéria de teimosia, o pessoal do Odiário é como você. burro".¹⁶

O jornal era distribuído nacionalmente, com essa linha agressiva e debochada. Nota-se que, progressivamente, os poetas vão perdendo a paciência com a situação cultural nacional e regional, esta mais fechada ainda para o desabrochar dos talentos artísticos.

Leopoldo Scherner também está na origem de um outro grupo de poetas, sempre incentivando a manifestação da criatividade. Este é o Grupo Encontro que, em 1982, publicou a coletânea *Luara*, da qual fizeram parte: Cláudia de Pina, Deisy Camargo, Edival Perrini, Jaime Fernandez, Jandyra Kondera, Leopoldo Scherner, Luiz Alberto Kuchenbecker, Luiz Carlos Cabanas. Na introdução da coletânea, os poetas declaram: "Éramos, pessoas avulsas, sensíveis, mas inquietas. No calendário, junho de 1980. Buscávamos. E buscávamos ... A busca de respostas, o prazer em dividir a gaveta e a necessidade de tirar o pó do papel fazia nos encontrarmos, quinzenalmente, por fora e, diariamente, por dentro".¹⁷

O núcleo deste grupo transformou-se, posteriormente, no Grupo Encontrovérsia, continuando a reunir-se quinzenalmente e ininterruptamente há dez anos já.

Em 1986, publicaram a coletânea *Limo a Leme nenhum*, com a participação de Luiz Carlos Cabanas, Edival Perrini, Jandyra Kondera, Leopoldo Scherner, Luiz Alberto Kuchenbecker e Ralf Correia-Rickli, com um poema introdutório de Paulo Leminski.

A característica do grupo não é o empenho editorial permanente, nem a coesão estética. Apesar da longa convivência de estudos literários, seus participantes apresentam posturas poéticas bem variadas. Procuram manter o grupo para reunir-se, conversar, estudar e discutir literatura, sem aquela atuação mais

agressiva. As coletâneas são publicadas com apoio empresarial variado e, nos lançamentos, organizam um esquema de relações públicas e divulgação pela imprensa. Dos poetas do grupo, Edival Perrini, Luiz Carlos Cabanas e Leopoldo Scherner já publicaram mais de um livro individual.

Outro grupo que se destacou na década de 70, anteriormente aos outros, mas com um período de duração bem mais curto, foi o que fundou a Editora Cooperativa de Escritores, em 1976, com estatuto de cooperativa e filiada ao Incra, estrutura de diretoria eleita e uma proposta de organização nacional de escritores, para publicar trabalhos literários, defender os interesses do autor e manter uma presença cultural ativa em âmbito nacional.

A Cooperativa surgiu com o lançamento da coletânea *4 poetas* e criou várias polêmicas culturais nos seus dois anos de existência. Participaram da coletânea inicial: Domingos Pellegrini, Hamilton Faria, Raimundo Caruso e Reinoldo Atem. Embora sem intentar qualquer unidade de concepções literárias, este grupo propunha-se a desenvolver uma atividade de resistência cultural ao marasmo da época e mantinha um boletim interno para comunicação e troca de idéias, já que seus componentes distribuíam-se por várias regiões e estados. Associou nomes de escritores de Minas, São Paulo, Rio de Janeiro, Santa Catarina e Paraná. O que se tornou também seu ponto fraco, impossibilitada de coordenar atividades tão amplas, sem uma estrutura mais profissional.

Publicou, ainda, o livro individual de Raimundo Caruso intitulado *Poema para certa canção*, em 1976, e a coletânea *Vento Novo*, fruto de um concurso de poemas de âmbito nacional, da

qual participam os poetas premiados: Aidenor Aires, Arnaldo Xavier, Aristides Klafke, Júlio Cesar Monteiro Martins, Mario de Oliveira, Nilson Monteiro, Paulo Nassar, Salvador Ribeiro, que, por esse modo, associaram-se ao grupo inicial. A primeira coletânea foi "impressa graças à colaboração financeira de várias pessoas"¹⁸, como impulso inicial. A segunda foi publicada com o resultado das vendas da anterior, e assim por diante. No comentário dos editores, na coletânea premiada, lê-se:

Como entidade que se pretende modelo de estrutura e objetivos democráticos, a Cooperativa lançou um novo tipo de concurso: em vez de prêmios em dinheiro, edição; em vez de competição acirrada por um primeiro lugar, seleção de quantos poetas fossem julgados maduros para o público; em vez de mais um livro, um livro que signifique, no seu próprio processo editorial, uma experiência nova e que contribua para o debate artístico e a resistência aos obstáculos impostos à cultura do país.

Em tempos de ditadura intransigente, eram objetivos louváveis, mas pretensiosos demais. Mais adiante, escrevem: "Tinha ficado claro que, para os julgadores, os critérios ditos estéticos tinham sido tão visados quanto a necessidade social e a oportunidade histórica da poesia de cada concorrente — e que estas são, também, qualidades indispensáveis à integridade artística".¹⁹ Foi o bastante para que os ânimos contrários se acirrassem. Em Curitiba, Paulo Leminski foi aos jornais e travou uma polêmica demorada com a Cooperativa, defendendo idéias concretistas. Do Rio de Janeiro, Glauco Mattoso, em 1981, descreve a Cooperativa como um centro de patrulhamento ideológico, em *O que é poesia marginal*, da Editora Brasiliense.²⁰

A Cooperativa buscou associar-se à Editora Pindaíba, de

São Paulo, com a qual publicou a coletânea de poemas *Tempos*, em 1978, depois de publicar ainda uma coletânea de contos nos moldes do concurso de poesias anterior. Dessa nova coletânea poética participaram: Paulo Nassar, Hamilton Faria, Nilson Monteiro, Domingos Pellegrini e Reinoldo Atem. O volume aparece como o terceiro da Coleção PF, quer dizer, prato feito, o prato diário dos restaurantes populares.

Outro grupo que se organizou mais tarde foi o da Casa do Poeta, organizada por Alberto Cardoso, com a participação de Gerson Maciel, Marcos Terra, Iran Carbonieri, Tonicato Miranda, Luiz Alceu Beltrão Molento, Desirê Dacosta, entre outros. O grupo se propunha ampliar bastante o leque de atividades, artísticas e de participações individuais. Em 1983, publicou a *Coletânea de poesias*, com 53 nomes integrantes. No prefácio dizia-se: "A idéia é a de organizar um movimento de agitação poética com um núcleo estável e duradouro, com um local próprio de reuniões, aberto a todos os que queiram se valer da experiência iniciada".²¹ Entre outros, faziam parte dessa coletânea inaugural: Alberto Cardoso, Reinoldo Atem, Tonicato Miranda, Cacá Velasquez, Gerson Maciel, Noel Nascimento, Marise Manoel, Luiz Alceu, Marcos Terra, Jota Marins, Van Gaivo, Ercília Macedo, Bebêti do Amaral Gurgel, Geraldo Magela, Afonso Celso Godoy, Desirê Dacosta, Edison Mercuri.

No ano seguinte, esse mesmo núcleo edita a coletânea *Varandaes*, com a participação de Desirê Dacosta, Gerson Maciel, Jairo Batista Pereira, Luiz Alceu Beltrão Molento e Tonicato Miranda. Acompanhavam as atividades editoriais várias outras, como shows, exposições artísticas, declamações de poemas em público, etc. Alberto Cardoso regularmente, em ocasiões variadas,

declama poemas seus e de outros poetas curitibanos.

Em 1984, a Casa do Poeta produz a encenação teatral de *Urbe Urge*, poema de Reinoldo Atem, com direção de Wilson Rio Apa e direção musical de Hilton Barcelos com slides de Carlos Aguiar.

Em 1988, a Casa do Poeta organiza a *Semana de Arte Modesta*, com palestras, exposições de artistas plásticos, especialmente Jackson Ribeiro e Luiz Cesar Bellenda, exposições de poemas-cartazes, shows musicais e encenações poéticas e teatrais. Os centros dos eventos foram o Bardo Cardoso, sede da Casa do Poeta, e o Teatro da Classe. A semana finalizou com uma viagem cultural a Morretes, de trem, pela Serra do Mar.

No mesmo ano, o grupo inicia a publicação da revista *Todavia*, editada por Tonicato Miranda e Luiz Alceu. A revista tem divulgado os trabalhos dos escritores paranaenses e buscou associar-se à rede livreira comercial para uma melhor distribuição, através da Livraria Ipê-Amarelo.

É importante frisar que, nos intervalos das atividades aqui citadas, acontecem reuniões, discussões, declamações em lançamentos de livros e nos bares. Procurou-se também os espaços da grande imprensa, menos alternativos e dirigidos a um público mais vasto, especialmente no suplemento Almanaque, no jornal *O Estado do Paraná*, que regularmente abre suas páginas para o pessoal da Casa do Poeta e outros. Não são, portanto, atividades estanques, mas entremeadas por uma teia de pequenas aparições de cunho improvisado, mas que dão um caráter de continuidade aos eventos isolados.

Outro grupo que merece destaque é o que no início dos anos 80 deu origem às Edições ZêBlue. O nome foi inspirado no

personagem típico da cultura curitibana, criado pelo grupo e desenhado por Bellenda, meio caipira, meio cosmopolita. Formado por artistas de áreas variadas, o grupo organizou-se em torno da edição da revista *ZêBlue*, que publicava material de fotografia, música, literatura, história em quadrinhos. Saíram dois números da revista, editados por Otávio Duarte, Carlos Gaertner, Luiz Cesar Bellenda e Reinoldo Atem. Foram editados com o selo *ZêBlue* os livros individuais de poemas de Reinoldo Atem, *Urbe Urge*, em 1982; de Otávio Duarte, *Alice*, em 1982; e de Marise Manoel, *Perfil de sal*, em 1983. Foi um grupo de agitação cultural em áreas variadas, sem qualquer pretensão de coesão poética, e chegou a promover shows de rock and roll, com a banda *A Pedra*, da qual participava Carlos Gaertner, ex-integrante da banda *A Chave*. Os encontros se davam no Bar *ZêBlue*, cujo proprietário ajudava na produção e nas relações públicas do grupo eclético. No primeiro número da revista, eles declaravam: "Para desagradar a gregos e troianos/não importa quanto triste/triste triste custe/belzêblue/trinca truco/baseados nas bases as bãrbadas estão bôbadas/bíblicas barbâries/ozêbrio bebe o zebu/o abreu bebreu o beu/o brasil abriu em abril/p. que o p./belzebu beubeu o zê/zêbebeuzebru/zêblue".²² Um texto coletivo, meio anárquico-boêmio, de onde surgiu o nome do grupo, que se propunha a um trabalho de agitação e renovação cultural.

O pessoal do *ZêBlue* uniu-se abrindo polêmica com o pessoal da revista *Raposa*, subvencionada por instituições oficiais, mas que se fechava em grupos restritos, sob a argumentação de manter a qualidade. As polêmicas eram fomentadas com o interesse pela agitação, que sempre chama a atenção de um público apático.

Outro núcleo de aglutinação de poetas, mais um espaço de encontro e produções alternativas, do que propriamente um grupo de coesão, tem sido a *Feira do Poeta*, surgida em 1981. Organismo da Fundação Cultural de Curitiba, oferece possibilidades de impressão alternativa, tipograficamente, de folhetos e volantes com poesia de qualquer autor que se interessar pelo processo, podendo ele mesmo imprimir seus poemas em folhas soltas ou envelopes e onde há espaço também para promoção de reuniões e encontros de poetas alternativos, com possibilidade de aproveitamento de outros setores da estrutura da Secretaria Municipal de Cultura, como o Teatro do TUC e a rede de Bibliotecas Municipais. Ali desenvolveram ou desenvolvem atividades, inclusive aos domingos, com declamações públicas de poemas na Feira de Artesanato vizinha: Delores Pires, Geraldo Magela, Batista de Pilar, Fernando Karl, Reinoldo Atem, Bia de Luna, Caco de Oliveira, Maria Alzamora. Mais recentemente, o núcleo editorial do jornal *Poemã*, com Marcelo Miguel, Carlos Barros, Maurício Varela, Est. van A.S., Pedro Lobo, entre outros.

A Feira do Poeta mantém funcionários permanentemente atendendo solicitações dos poetas e tem publicado livros individuais, livretos e folhetos de vários de seus participantes, sempre de forma rudimentar tipográfica, com poucos exemplares feitos à mão. Entre outros, publicou a primeira edição do *Poemau*, de Alberto Cardoso; *Bando da lua*, de Sônia Bittencourt Rodrigues Nunes Wolff; *Impacto de vozes*, de Batista de Pilar; *Áspides e Palavreiros*, de Aline Sznechuk; *Vôo*, poemas de hai-kais de Delores Pires; *Poemas comprimidos*, de Fernando Nascimento; *Mamilos de vênus*, de Geraldo Magela e *Os calombos dos quilombos*, do mesmo autor; *Logo e Poemas carimbados*, de Caco de Oliveira;

Um poema e cinco variações, plaqueta de Leopoldo Scherner, e várias outras formas alternativas, como envelopes, poemas-cartazes, bandeiras. Com essas atividades, consegue-se um eficiente trabalho de divulgação da poesia local.

É claro que essa constituição de grupos pouco diz sobre a escolha estética de cada um, uma vez que os agrupamentos se formam muito mais em torno de um interesse imediato de publicação e divulgação, do que por critérios de trabalho literário, havendo no interior de cada um deles grande heterogeneidade poética e liberdade de escolha de caminhos.

Há o caso também de coletâneas que reuniram poetas, sem que, por isso, ficasse caracterizada a consistência de um movimento ou grupo. Apenas houve a reunião de poetas num mesmo livro.

Arame, de 1978, reuniu em suas páginas poemas de Alzira Helena, Ana Elizabeth, Antonio Strano, Nelson Roberto Muller, Otávio Duarte e Raimundo Fontenelle, com fotos de Hugo Mengarelli. Foi uma edição Pólo Cultural, coordenada por Reynaldo Jardim. Era um volume encadernado com arame e já trás alguns nomes que, mais tarde, publicaram seus livros individuais, como Otávio Duarte e Raimundo Fontenelle, que editou em 1979, seu amadurecido livro de poemas, *Presença*, mas que logo afastou-se da cidade, indo residir em Porto Alegre.

Feiticeiro inventor, de 1985, é uma antologia editada comercialmente pela Criar Edições, com distribuição nacional, editora fundada pelo escritor Roberto Gomes, que publicou também outros livros de poesia. A antologia foi organizada por Hamilton Faria, que, na apresentação inicial, diz: "Já era hora de reunir no mesmo volume alguns dos mais conhecidos poetas do Pa-

ranã ... Feiticeiro Inventor não pretende uma unidade temática ou formal, pelo contrário, dar uma amostra da múltipla criação dos autores".²³ Fazem parte do volume os seguintes poetas: Alberto Cardoso, Alice Ruiz, Antonio Thadeu Wojciechowski, Eduardo Hoffmann, Gerson Maciel, Hamilton Faria, José Carlos Corrêa Leite, Leopoldo Scherner, Marcos Prado, Marise Manoel, Nelson Capucho, Nilson Monteiro, Paulo Leminski, Raimundo Caruso, Reinoldo Atem, Roberto Prado, Sérgio Rubens Sossella e Helena Kolody.

Esta antologia escapa às atividades alternativas e faz parte de um trabalho editorial empresarial que oferece maior alcance de público ao poeta.

Canto a três é uma coletânea de 1986, com os poetas Bartira Trancoso, Jair Oliveira e José Bambil, editada por Delores Pires Editores, com uma apresentação de Leopoldo Scherner.

Essa movimentação de livros individuais e coletâneas, jornais e revistas, foi acompanhada de explorações mais alternativas no campo do grafiti e outras mídias urbanas não convenionadas, como out-doors, camisetas, envelopes, vídeos, bandeirolas, música, varais, posters. Essas intervenções e interferências, algumas alternativas, outras publicitárias, todas procuravam fugir ao veículo tradicional, que é o livro, mas a ele tampouco se furtando.

No presente estudo, concentramo-nos no material publicado na forma de livro. Fazemos um levantamento dos principais eventos, o que trás em si um princípio de avaliação qualitativa, que é observada no meio literário curitibano, na forma da aceitação e avaliação pela crítica, pela imprensa, pelo público e pelo meio poético, o que pode ser aferido sempre no momento de

cada evento, na repercussão na mídia.

Esse panorama de publicações, mesmo tendo preocupações quantitativas, não pretende estar completo, mas sobretudo ser significativo. O objetivo foi dar uma idéia da quantidade de material poético publicado, do volume da produção editorial, principalmente alternativa, realizada nessa época, o que certamente deve apontar para uma instigante variedade de rumos poéticos escolhidos por cada um, no tocante às posturas estéticas e às linguagens adotadas, com suas tendências características.

3.3. - A PRESENÇA DA TRADIÇÃO E A RUPTURA COM ELA

Avaliando esta ampla produção poética, pode-se observar a existência de uma tendência que procura absorver formas poéticas tradicionais, de construção regular, lado a lado com o aproveitamento de linguagens atuais. Normalmente, são poetas que gostam de realizar um bom soneto, ou fazem poemas em quadras, rimadas ou não, metrificadas ou em versos livres, exercitando uma passagem suave entre as formas mais antigas e as mais novas. É uma postura que combina a preservação com a atualização e que é realizada diferentemente por cada autor, não assumindo caráter de ruptura crítica com o passado. São comumente autores de mais de cinquenta anos, o que nos permite dizer, de uma geração anterior, e que foram atualizando o seu modo de dizer, integrado harmonicamente com as formas tradicionais.

Seu mais claro exemplo é João Manuel Simões, autor de belos sonetos, quadras e hai-kais, bem como de poemas de formato irregular, sem alinhamento de margens. Mas também podemos citar Helena Kolody, mais modernista do que o clássico Simões, menos praticante do soneto, porque ele o é assiduamente, mais

realizadora de poemas breves, quadras e hai-kais, com tom de síntese filosófica, enquanto Simões é exuberantemente metafórico.

Também podemos falar de Colombo de Souza, que não tem publicado nos últimos anos e não tem estado em evidência, autor de belíssimos sonetos, ao lado de poemas de verso branco, de sentido alegórico, como este 'Mural dos Elefantes Brancos', do livro *As sementes da noite*, bem atual em tempos de preocupações ecológicas:

Os meninos se encantam em sua fábula,
onde vivem elefantes de utópica brancura,
— tão brancos como se possuíssem o corpo do
silêncio,
como se houvessem surgido por encanto.

Os elefantes (embriagados de luas e de ventos)
pastam paisagem em câmara lenta. Pastam,
gulosamente ruminando a noite, para
alimentarem sua branca eternidade.

Indo e vindo até a consumação das noites,
até que os meninos (já tornados homens)
regressem de insólitas caçadas,
com o branco marfim dos elefantes brancos.

24

Sem o andamento simétrico do poema clássico, este poema apresenta um ritmo recorrente encantatório. A sonoridade anasalada do título do poema, prepara a alegoria central, e se distribui por todo o discurso, que parece querer desprender-se da metrificação regular para transformar-se em prosa de figuração e imagens, no sentido da pura fanopéia indicada por Ezra Pound. O anasalamento em *an* (que pode transformar-se em *in* ou *en*) cria uma textura noturna e mágica do princípio ao fim, aparecendo mais de uma vez em todos os versos.

Sindônio Muralha, nascido em Portugal e falecido em Curitiba, em 1982 é outro poeta que se aproxima dessa linhagem de preservação, com uma sensibilidade humanista aberta para o social, solidária para com o outro, postura rara na poesia dessa época, de individualidades atomizadas.

O poema "Os olhos das crianças" encontra-se no volume homônimo, publicado em 2.^a edição em 1983:

Atrás dos muros altos com garrafas partidas
bem para trás das grades do silêncio imposto
as crianças de olhos de espanto e de medo tran-
sido
as crianças vendidas alugadas perseguidas
olham os poetas com lágrimas no rosto.

Olham os poetas as crianças das vielas
mas não pedem canções mas não pedem baladas
o que elas pedem é que gritemos por elas
as crianças sem livros sem ternura sem janelas
as crianças dos versos que são como pedradas.

25

Este é um poema indignado perante uma situação, mas não pretende fazer doutrinação social. O poeta debruça-se sobre um fato que se volta, ao mesmo tempo, para ele e lhe provoca uma reação estética, postulando uma linguagem rude que não pode ser leve e desatenta, nem rápida e superficial. Sua prosódia é acidentada, como um estilete que arranha o ouvido desatento, ou como pedras mastigadas na declamação. Algumas sonoridades se atropelam em recorrência até a última palavra, que as sintetiza. O fonema vibrante, arranhado, sozinho ou em grupos consonantais (tr, gr, cr, dr) alia-se a uma intermitência de sons contundentes (t, d e p) realçados pelas rimas. São versos que procuram agredir sensibilidades adormecidas.

Outro poeta que atualiza formas da tradição é Alberto

Cardoso, que no livro *Poenau*, traz o poema 'Crepúsculo', composto em duas quadras de cadência regular, de dicção declamatória:

Quedo-me frente à força do destino.
 Não posso almejar mudanças mais.
 Viver intensamente este crepúsculo
 é a lei que mente e corpo determinam.

Não devo me prender a fantasias.
 A glória foi crença passageira.
 Todavia, nem tudo extrapolou,
 restou-me tu, poesia companheira.

26

Existe um paralelismo entre as duas estrofes: os versos são todos decassílabos e o primeiro e o segundo versos de cada estrofe formam períodos completos. Os terceiros e quartos versos formam outro período. O poema é uma reflexão em dois tempos, cada tempo correspondendo a uma estrofe.

A quebra do paralelismo é a presença das rimas na segunda estrofe, que compõem o final do poema e valorizam a sua conclusão. O vocabulário e a sintaxe são coloquiais e referem-se a uma situação corriqueira da maturidade, sem pretensões dictionais puras de tonalidade elevada.

Estes versos convivem, no mesmo volume, com experimentações de orientação concretista ou praxis, com sonetos e formas livres. O poema "Saber é bom", de visualidade concretista, estrutura-se sobre um eixo vertical em que se entrelaçam as palavras *saber* e *ser*:

o sabor
 do saber
 sabe
 ser bom
 quem sabe
 saber
 sabe
 ser bom

como é bom
saber
ser bom

27

O poema vem circundado pelo desenho de uma bandeira. De um lado do eixo central, à esquerda, ficam as partículas complementares. Do lado direito, recorrente, projeta-se o sintagma orientador do sentido concentrado do poema, como o som repetido de um sino, a direção de sua conclusão, que é o *saber ser bom*.

Este tipo de poema perfaz, no entanto, uma fatia reduzida na produção do autor, que normalmente apresenta linguagem fluente e direta.

No extremo oposto dessa tendência que podemos chamar de preservacionista, está a dos poetas que não admitem praticar formas convencionais e só aceitam o que apresenta tonalidades de ruptura radical com o que já foi feito, uma preocupação de inovação permanente que concebe a criação literária como uma linha evolutiva no tempo, que se dirige das linguagens mais claras para as linguagens ininteligíveis. Essa tendência, que atua no campo da vanguarda, desdenha maiores envolvimento com a realidade e se debruça sobre a linguagem, em sua materialidade. Sua mais forte expressão é Paulo Léminski, que pretende atingir um estado de rarefação dos significados pelo jogo de ecos entre as palavras. Mas também podemos citar outros nomes expressivos que enveredam pelos menos caminhos. É o caso de Alice Ruiz, que prefere as formas condensadas e breves para expor raciocínios sintéticos e abstratos, com aproveitamento intensivo das sugestões fônicas e semânticas contidas no vocábulo, como neste poema, do livro *Paixão xama paixão*:

sem luto
 pelo obsoleto
 só
 ab
 so
 luto

28

As recorrências sonoras consonantais destacam o *s*, o *l* e o *t*. As recorrências vocálicas destacam o *e*, o *o*, e o *u*. O poema atomiza graficamente a palavra final para reencontrar dentro dela a proposição inicial. Não há utilização de sinalização gráfica. Desaparecem a maiúscula inicial e o ponto final. A radicalidade está presente no desapego ao passado, às regras gramaticais, no aproveitamento da espacialidade da página, que convide a uma construção racional do poema, não emotiva, debruçando-se sobre si mesmo. Noutro poema do livro *Navalha na liga*, vamos observar sua obsessão pelo poema breve, até atingir o haikai. A maioria dos poemas não tem título:

nesse país sem greve
 só o relógio
 faz o que deve

29

Ressalta o gosto pelo humor, pela sátira, pelo epigrama, comum na poesia da época.

Focalizando um pequeno incidente do cotidiano, este tipo de poema requer raciocínio sintético, instantâneo, muitas vezes brincalhão.

No trabalho de Alberto Puppi, de outro lado a radicalidade concentra-se na elaboração sonora, mais que na visual, sem coloquialidade, quase o poema se justifica inteiramente pelos ecos abundantes e repetidos, ocasionando a diluição do sentido, que se rarefaz numa linguagem sutilmente elaborada:

Pelos pêlos da pele, pôlos dos poros, o puro pulo
nulo pulula.

30

Sem título, esse tipo de poema apresenta um grau de ambigüidade bastante alto, importando o eco e a aliteração.

A valorização do aspecto fônico difundiu-se na poesia da época, originando um tipo de poema curto que se tornou quase obrigatório e enveredou também pelo humor e o deboche do epigrama, dessacralizando o fazer poético nas sendas do jornalismo ou da publicidade, ambos rápidos e possíveis de veicular na mídia eletrônica.

Jaques Brand revela a preocupação em ecoar as palavras, num fazer mais raro, menos coloquial, com uma dicção mais elevada:

Oficina: Ousar nos adros
 dos teatr'aedos.
 Usar os cyncnos
 das abas de adro.

Sala de armas: Pousar os dardos
 no lero largo
 dos lerdos lagos.

Observatório: Ouvir os s'p'cos
 da fúria flauta
 na crista c'c'apa
 dos escarpados.

§ Do lado mais
alcantilado.

31

O vocabulário se elitiza, apresentando-se francamente como poesia para poetas, de raros públicos. O poeta pretende sugerir, mais que esclarecer, num sentido de hermetismo simbolista que se instaura na ambientação nobiliárquica e culta, em versos

musicais para designar signos antigos, como num castelo medieval, sem compromissos com a realidade imediata ou com o leitor médio. A teia sonora de sustentação do texto arma-se sobre vogais tônicas abertas, principalmente o *a*, contrapontando com o *o* e o *e*, que no final se transforma em *i*, intercaladas a recorrências consonantais duras, com o *r* vibrante ao lado do *d*, que se transforma em sua correspondente linguo-dental *t* ou é substituído pelo som de *q*. Essa aspereza de paredes antigas é suavizada pela sonoridade sibilina dos plurais e pelo *ç* e pelo *l*, no final, que encerra com ritmo e musicalidade regulares.

O preciosismo sonoro fica também aparente num poema de Josely Vianna Baptista, publicado no jornal *Nicolau*:

iris. finas iluminuras. linhas. minúcias. ramas
puras.
iris miniatura. filigrana. água. água. i. cinti-
larias.

y nas lianas rayen lunas.

sim.

no i do mim, irisas.
na úmida mina miras miriadas d'águas vivas.
nanas numas. ninas sinas. minas nuncas. mimas
lunas.
n luas n luas n

(nas lianas lunas. dunas tuas ancas)

Texto para públicos restritos, que se comprazem na fruição sonora das combinações vocálicas, numa seqüência fragmentada, pontuada. São palavras que se chamam e se auxiliam fonicamente para sugerir uma cena vista pelo olho, que degusta prazei-

rosamente purezas lunares e noturnas, que vão desembocar numa metáfora sensual que desvenda a presença do outro corpo. O texto cria um clima de êxtase, pelo rompimento com a lógica convencional e pela desobediência displicente à sintaxe e à gramática normais. É poema propositalmente de ruptura com a linguagem coloquial e exige mais de uma leitura atenta para a captação da coerência que o sustenta, que é percebida, mas não se mostra.

O sentido de ruptura com a tradição foi assumido em graus variados pela maior parte dos poetas contemporâneos, valorizando a rebeldia romântica para com as formas regulares e a introspecção simbolista, com linguagens fragmentadas. Isto se deu em dois sentidos: em direção ao coloquial ou afastando-se dele em busca de linguagens mais rarefeitas e elaboradas. A poesia chamada "marginal trilhou o primeiro caminho, os herdeiros da vanguarda concretista enveredaram pelo segundo.

3.4. - A TENDÊNCIA PARA A BREVIDADE E A SÍNTESE

Na civilização da rotatividade urbana, da premência temporal e rapidez comunicativa, o poema se adapta às condições vigentes para encontrar uma brecha de atuação.

A procura do poema curto é uma forma de encontrar espaço de veiculação. O texto não necessita mais da exclusividade do papel no livro e descobre suporte em novas fronteiras, no vídeo, nos luminosos, nos out-doors, nas camisetas, espaços já saturados por outras mensagens mais urgentes e que só podem oferecer à poesia um exíguo período de aparição. O poema não deve alongar-se demasiadamente. O tempo é escasso, para ler ou escrever.

Casos exemplares da prática do poema breve são Helena

Kolody e Sérgio Rubens Sossélla, cujo trabalho sempre se realizou pelas formas curtas.

Em outros poetas, entretanto, o exercício do poema curto está integrado num claro espírito de época.

Thadeu Wojciechowski, no livro *Meteoro*, apresenta uma série de poemas instantâneos, debochados, que se aproximam daquela poesia chamada marginal, nos anos 70:

poema proposta
todo regime
é uma bosta

33

É o típico poema para ser grafitado nos muros, de tonalidade anarquista irreverente, iconoclasta e inconseqüente. Um alerta que não encontra espaço normal nos veículos de comunicação empresariais e só pode, portanto, respirar em espaços alternativos descompromissados. Seu senso da brincadeira contracultural vai à cata de símbolos da massificação urbana para ironizar o convencional:

sobe e desce
o elevador
só obedece

34

Propondo implicitamente uma espécie de desobediência cultural perante uma civilização repetitivamente desumanizada, o poema pode ser articulado em repetições sucessivas uma vez que o primeiro e o terceiro versos são homófonos.

Thadeu tem poemas a quatro mãos com os companheiros do grupo OSS. Com Marcos Prado, a ironia do cotidiano é evidente no poema "fundos de garantia", da coletânea OSS:

Você está despedida
 minha querida
 dispenso do aviso prévio
 voltar pra trás eu sei
 você deu uma de ré, eu acelerei
 agora paciência
 teu problema é incompetência
 mire o olho da rua
 e se atire daqui
 que eu já tenho outra em vista
 se precisar de referência
 eu faço a apresentação
 mas de preferência
 pelo sim pelo não
 meu bem
 assine a carta de demissão

35

Esse tipo de postura dessacraliza o fazer poético, aproximando-o da vida diária de cada um e provocando o riso que zomba de nossas pequenas mazelas.

A pontuação é feita pelo corte do verso e a oralidade é fluente, quase uma letra de música popular, ou uma fala de um diálogo inconcluso, no meio de um dia de trabalho. Mas é Marcos Prado que leva ao extremo o comportamento anárquico dessacralizante, que mistura poesia com letra de música popular e vida com poesia, atendendo a uma intuição humorada do cotidiano, como no poema "manceba demodê":

manceba demodê
 dá o dâblío do teu dublivê
 todo dia d
 quero ser seu stp
 enquanto montilla não steinhaeger
 e não há fila pra sombra do ipê
 podemos viajar milhas
 pelo retrovisor
 do meu decavê

36

A desconvenção da linguagem se faz pelo uso de expressões corriqueiras em tom de conversa, sem preocupações gramaticais.

As rimas são despreconceituosas e marcantes. O pensamento é fragmentado e descontínuo. A relação com a mulher é dúbia, amorosa e debochada, intensa e superficial.

A mesma atitude ironicamente displicente, de linguagem coloquial, vamos encontrar em Roberto Prado, que, no entanto, já elabora mais o verso e o pensamento, sem deixar explícito e direto o motivo do poema, como se dá quando o tom é de conversa. Sua displicência é mais contida e trabalhada e sua instantaneidade é apenas aparente:

agora quero tudo de primeira
a ciência exata do cultivo
fina flor, talento no preparo
servida como manda o figurino
desde a colocação na prateleira
basta de sobras e restolhos
ficar só com o que sai da bunda
eu quero tudo de primeira
vou começar assim já na segunda

37

A utilização poética de nomes até então proibidos em poesia tira do limbo as antenas do escritor e as coloca em ambiente doméstico descontraído. Mas o estilo descuidado na percepção do momento instantâneo é apenas fingido, pois o cuidado artesanal é evidente.

A percepção ligeira do instante do cotidiano foi o sentido em que se orientou muitas vezes a brevidade do poema da época. Eduardo Hoffman levou para os muros da cidade, com diagramação adequada, alguns de seus poemas extremamente breves, satíricos ou reflexivos. Em seu livro *Sete Quedas da Paixão* reúne como numa seqüência de mosaico uma série de pequenos poemas, compondo um texto longo ininterrupto, que pode ser lido sem seqüência e iniciado em qualquer parte:

meu lado chinês
reverências
a todas as fases do mês

do teu umbigo
salta um tigre sedento
rugidos

quando nos retraímos
sei pouco de nossos ramos
dor - mimos?

melhor se não há seita
assim
assim
sisma

38

E assim por diante, numa mistura de haicais com epigramas, jogos de palavras, saques visuais, no espírito do que Paulo Leminski subscreveu no *Caprichos & Relaxos*: "(saque, piques, toques & baques)"³⁹, com a indispensável reverência à cultura oriental, de raciocínio mais analógico que o nosso, mais apto, portanto, à técnica da fragmentação da frase e do pensamento, que orienta toda a estética moderna. Também indispensável, para a época, um toque de intimidade sensual e sexual, em tempos de quebra do tabu milenar da virgindade.

Mais franco sexualmente é o poeta Geraldo Magela, no seu livro *Mamães de Vênus*, aproximando-se da opção pela poesia pornô, que também alcançou sucesso no período assinalado. O livro é dedicado a Sacher-masoch e "para elas que nos deixam sofismas e mazelas por assim compreendê-las", é ilustrado por Aristeu Berger com nús femininos e trás na última capa uma foto do poeta, abraçado a bailarinas do Senegal que estiveram se apresentando na cidade, em meados dos anos 80. Assim, há uma afoita liberalidade sexual, no poema "Travesso":

quando a vejo dócil e sinuosa
transcende em mim uma ruborosa
paixão, um idílico têsão, lânguido
e medieval, de rendê-la pelo avesso

40

O livro é bastante artesanal e os poemas se aproximam mais claramente do espírito integral da poesia marginal, na forma e na ideologia, no deboche, na irreverência, no registro momentâneo de uma experiência individual e passageira, de efeito fotográfico. Há uma posição discordante da moral pequeno-burguesa e repressora de uma sociedade convencional e conservadora.

Do outro lado do poema curto debochado, aparece o haikai, uma forma sintética mais séria e reflexiva, mais filosófica e serena, forma tradicional japonesa que foi aproveitada ortodoxamente ou não por vários de nossos poetas, entre eles, Helena Kolody, João Manuel Simões, Alice Ruiz, Paulo Leminski, Eduardo Hoffmann, Jota Marins, Thadeu Wojciechowski e Delores Pires. Delores cultua quase exclusivamente essa forma curta, tendo desenvolvido tese de mestrado sobre o tema. É de seu livro *Criação o haikai "Mudança"*:

Cheia de neblina,
a cidade, em verdade,
foge da rotina...

41

O poeta obedece à tradição do haikai, neste poema de três versos e esquema silábico 5 - 7 - 5, versando sobre tema da natureza. O hai-kai foi adaptado freqüentemente ao universo urbano, sem rigidez silábica e fugindo da serenidade reflexiva original, o que vem demonstrar a compulsão para a ruptura na poesia dessa fase.

A diversidade é que é a tônica real do momento, porque o

poema curto foi praticado também sem deboche, sem ironia, mais como contemplação ou forma de reflexão, cheio de lirismo ou sensualidade, registrando as vivências imediatas e as sensações momentâneas. Do livro *Dois*, de Luiz Carlos Cabanas:

pensamentos navegam
nas cores de teu corpo
mãos de arco-íris
escrevem no papel azul
céu

42

É um poema de sensações táteis e visuais que desembocam no paraíso e, como o poeta está afastado do cotidiano, despreza a normatividade gramatical convencional, porque o poema é apenas um instantâneo, um fragmento de um todo que teve início e terá um fim, mas cuja totalidade não é intencionada liricamente. O poema é um pedaço de um poema maior, que é a vida e, enquanto fragmento, não deve ter inicial maiúscula e ponto final, pois ele não inicia e nem encerra a ação representada, que foi tomada pelo meio.

Abandonando muitas vezes a normatividade gramatical, a linguagem poética contemporânea aproveita como pontuação ou como pausa de leitura a espacialidade da página, o que exige do leitor uma atenção redobrada, um certo treino com a linguagem poética e o desapego a hábitos convencionais de leitura.

Edival Perrini economiza recursos no poema sem título, do livro *Olhos de Quitanda*:

evaporo em você
no abdômem

nuvens
chovem

arrepios

43

Esse tipo de poema tende a abolir também o verso como unidade de pensamento e reduzir a linha do poema a palavras soltas, expressões ou frases bastante curtas, num sentido intenso de fragmentação e síntese. A sensualidade é clara, mas contida. A transgressão da normalidade se dá em todos os níveis, desde a imagem inicial que não respeita a lógica natural, — a situação do amor tampouco é comum, — até a abolição do verso, da sintaxe, da pontuação, da continuidade linear do raciocínio.

A espacialidade, no entanto, não é radical. Tampouco é a fragmentação, porque não se orientam para o discurso ininteligível, no limite da literatura.

O insólito modo de dizer pode ser observado no poema de Jandyra Kondera, da coletânea *Límo a leme nenhum*, sem título:

dizem pios
o que não pode calar.
entretontos sons embica
ganhar céu de asas
tuas;
apear por ar
que deveres cavalguei
bem te ouvi
bem te ouvi

44

O efeito de estranhamento é obtido pelo inusitado da construção frásica e o emprego de neologismos, numa ambientação alógica, alegorização que utiliza índices suaves e encantatórios. A subversão da lógica acompanha a subversão da linguagem para apontar a raridade do amor, na metáfora dos pássaros que cantam um para o outro. Essa rarefação do dizer poético é consequência da ambigüidade criada pelo poema, que se recusa a

fornecer explicações facilitárias acerca de sua situação referencial, o que exige uma leitura treinada e atenta, não superficial.

Mais intimista e suave é a poesia de Bia de Luna, que pesquisa a relação existencial do ser com o mundo, como no livro *Morfeu Gargalha*.

A poeta aproxima os seres a ponto de possuírem o mesmo coração, quando um interage com o outro, numa tonalidade feminina própria:

Te abraço
E me desenrolo
Pelas escadas do nosso
Coração. De fato. Mais e mais.
Manastê.

45

Para terminar numa espécie de saudação à consumação do encontro, o poema canta a intensidade da emoção, de maneira contida, sem derramamentos emocionais.

Nessa altura da dicção poética contemporânea, as formas regulares e a clareza da linguagem estão a uma distância considerável, preteridas em favor de uma linguagem opaca que não se explicita e de formas inusitadas que individualizam o sentimento lírico.

Se a busca da brevidade foi a tendência mais comum, perto de se transformar em moda, há outros procedimentos que atuam na contramão da moda, pela tangente da correnteza.

3.5. - "A POESIA EXISTE NOS FATOS"

A posição do autor francamente voltada para a situação social mais ampla não foi comum numa época exageradamente indi-

vidualista e ocupada com a situação mais imediata. A existência desse diálogo mais amplo com a realidade, no entanto, desenvolveu-se com o aparecimento de formas menos ligeiras, mais longas e que não recusam ao signo verbal a sua referencialidade extraverbal. Os fatos poéticos são observados na riqueza da nossa barbárie.⁴⁶

Há poetas em quem a abertura para a vida amplia seu diálogo com a modernidade, estreitando os vínculos nos vértices do tripé dialógico, que confere a entonação adequada a um discurso lírico interessado e atento, que se impregna da diversidade e do dinamismo do real, de seus prazeres e mazelas, de sua complexidade e de suas contradições.

Cesar Bond, aproximando propositalmente o poema da prosa, não abdica de um clima de contornos fluídos e fragmentários. No poema 'Um troço', do livro *As mulheres são todas*, a indefinição se prolonga até o último verso, numa constatação sexual fria, sem sensualidade:

Trago um troço comigo,
Mochila encharcada de areia,
legumes podres, dentes nos bolsos,
frieira no pescoço, foto de criança.
Fui pasto.
Vejo amigos: copo, cor, espuma, pinga.
Vejo amigas: velas espessuras, espessas crinas vermelhas.
Trago um troço comigo.
Testículos em espelhos.

Os versos muito curtos desaparecem quase totalmente numa poesia que pretende integrar-se aos pequenos índices do cotidiano, numa leitura da situação que escolhe o típico para conseguir a concisão e a economia. Ritmicamente, os versos livres impõem um fluxo de leitura ameno, sedimentado em equivalências

sonoras apropriadas, não necessariamente rimas. Note-se a utilização do fonema *r*, em grupos consonantais como *tr*, *dr*, *fr*, *cr*, truncando "a leitura". A consoante *t* intensifica o clima espesso do poema, que tateia fragmentariamente, até a resolução final.

Aí já não é possível permanecer no poema ligeiro. Ao incorporar a vida transfigurada como matéria prima, o poema se expande e se agiliza, sem perder a elaboração lingüística, passa a utilizar mais o jogo de imagens, a rarefação é reduzida, mas não o enigma.

O diálogo do poeta com a vida, em poema de Marise Manoel do livro *Perfil de Sal*, mostra isso:

vida que me leva
esférica
até o fim?

eu quero
vida que lave
lavre
o galo que canta
o quente do capim

a vida vírus
mar sem respostas
perto longe

como se falasse
em mim
um grito de ave
que grite

eu quero
vida que me leve
livre
da vida forja
e esmeril

Aí não se percebe o distanciamento reflexivo. O envolvimento é emocionado, forte, mas contido, elaborado metaforicamente

com imagens inusitadas, num ritmo quebrado e ágil, que finaliza o poema de uma maneira redonda, conclusiva, sem aberturas demasiadas.

A poeta quer emaranhar-se na vida, em que possa recuperar a liberdade de estar no mundo. Daí as metáforas de mar e voo, enquanto símbolos do movimento sem restrições, contrariamente à vida cotidiana do trabalho que escraviza o homem.

Outra maneira de incorporar a situação social ao poema é criada por Otávio Duarte, numa mistura de realidade com ficção, alcançando um efeito de humor que ironiza o banal com força imaginativa, aproveitando elementos da pequenez que compõe o cotidiano das grandes cidades, em seu universo cosmopolita transnacional, que incorpora culturas adventícias como suas. Do livro *Noticiário dos heróis*:

Às duas e vinte e sete da madrugada
um balão gigante brilha sobre a cidade.

Pendurada, uma grande lamparina,
amarela e vermelha
ilumina o céu parco de estrelas.

Da região da Lapa até a Pompéia
são dez minutos de grandeza.

Tempo suficiente para Tarzan:
escapou da ponte pênsil que caía
e salvou a expedição perdida
do ataque dos Índios Okar.

A mistura do cotidiano urbano com o universo das histórias em quadrinhos tira do poema qualquer caráter de superficialidade ligeira, problematizando ironicamente o simples andar pela cidade.

O tom é de coloquialidade aproximativa, que não requer do leitor um adestramento intenso das linguagens poéticas mais herméticas. Não perde, assim mesmo, seu grau de surpresa e magia. O absurdo se instala na passagem direta da realidade para a ficção, confundindo-as para poetizar a banalidade significativa, indiciadora de realidades mais amplas.

O imediato, toca, assim, no universal, que desencadeia um sentimento de vida e ironiza a problemática social do mundo contemporâneo.

A atitude de superficialidade instantânea não é suficiente para os poetas que se voltam mais inteiramente para a situação vivenciada e procuram perscrutar seus meandros mais íntimos ou globais.

Hamilton Faria é um claro exemplo da atitude aberta e solidária com a vida. No poema "Mergulho", do livro *Cidades do ser*, ele define sua poética:

o poema é meu mergulho na essência
da essência o essencial se move
do tecido o mineral que tece
hora anoitece ora dia
me persegue eu persigo
talvez até de quanta luz fria
luz que eu não saberia
se aclara o viajante a bagagem
ou a cidade inteira da poesia

50

Fonemas sibilantes distribuem-se harmoniosamente pelos versos, pontuando o percurso fônico desde o poema inicial, que é "mergulho na essência", até a revelação da poesia, que é uma "cidade inteira". A busca de profundidades não afasta a expectativa da leitura acolhedora e cúmplice, ausentes o hermetismo e o retraimento.

Num ritmo preciso, a transformação do oposto em seu contrário movimenta a noite e o dia, simbólicos ou concretos, para iluminar o viajante e o mundo iluminado.

O poeta é um transeunte na cidade da poesia e transporta o leitor a essas paragens de atmosfera translúcida.

Wilson Bueno, de seu lado, reflete sobre os artistas suicidas, que se engajaram na arte e se desacertaram com a vida, num envolvimento, de qualquer forma, intenso e impulsivo com a sua própria vida. O poema é "Da Pena ao Crime":

Ernest cansou Hemingway:
Hemingway matou Ernest
com um tiro -e winchester.

Sã-Carneiro mandou
ao amigo Pessoa notícia breve:
"que a vida lhe seja leve".

No bairro da Glória
ponto final da memória
Pedro Nava o 22 destrava.

Antero de Quental
frente ao Convento Esperança
a Portugal disse tchau.

Ana Cristina César
não telefonou ao Armando
- do 89 andar fez o quando.

Trancado a gás
o poeta Torquato
se inscreveu no aqui jaz.

O poema é ambíguo na construção, apresentando uma estrutura regular/irregular que se desdobra em tercetos irregularmente rimados e ritmados. O efeito do estranhamento é efetuado pelo choque do impreciso com o previsível, assim como o autor co-

nhece o assunto de que fala, mas o leitor não, é não precisa. Quando o leitor pensa que vai encontrar um ritmo de leitura tranqüila, isso não acontece, o ritmo e as rimas se conturbam para falar de desencontros imprecisos.

Eulália Maria Radtke faz uma poesia inteiramente voltada para o homem que acredita no amor ainda possível. Do livro *O Sermão das Sete Palavras*, o trecho II da seção 'Evocação do Homem':

Servir a vida.

A ceia ofertada em prato de cristal
é ouro que edifico
no código da terra.

Guardo nos meus olhos a tua paisagem.

O viço do riso,
o soluço do sino da memória
vem do barro
e vem do risco noturno
dos trovões.

O intercâmbio vital entre a poeta e a vida, tomada como categoria geral, não em seus meandros diários, desemboca em imagens fortes e enigmáticas, com paisagens opacas obscuras, que indiciam um clima, uma atmosfera de envolvimento íntimo celebrado. A linguagem não é expositiva, pelo contrário, fragmenta-se e se desenvolve para ilustrar a assertiva inicial, origem e fim do poema, sob encantamento.

Por outro lado, Gerson Maciel faz uma poesia voltada para a situação geral e imediata, elaborada em clima de surpresa e estranhamento e que se aproxima bastante do cotidiano, transfigurado por imagens que subvertem a usualidade da conversa na-

a cidade não dorme
e me traz motivos
que não vão absolutamente
desviar a trajetória das minhas conexões
mas acredito na recíproca
de já ter voado em seu céu azul
e de ter pousado aqui
com ares de oficina
aliás
bem antes que você

53

O envolvimento com a urbanidade é tal que o poeta reivindica primazias. Sua sensibilidade adota uma lírica social diluída através de imagens fantasiosas de conotações populares.

Sem qualquer pontuação, a não ser o corte dos versos, o poema apresenta uma tonalidade dialogal, sem preciosismos imprecisos, mas com voltagem lírica equilibrada, pelo discurso da ambigüidade, que não se explicita.

Um poeta que prefere o enfoque do geral e do particular, simultaneamente, e com isso alonga sua composição poemática, é Reinoldo Atem. Seu texto se estrutura sobre uma sucessão de imagens soltas, que devem compor-se aos poucos, na mente do leitor, conforme a condução da leitura. Um trecho de *Urbe Urge*:

Inútil repicar de calmarias
tardes usuais
nosso desabrigo
fantasiado de amparo
túnica e preguiça
eternizada na pedra
em nossos muros
iguais a nenhum outro
pelo infinito.

54

A rarefação do sentido é conseguida pela extrema fragmentação das imagens compostas em fluxo contínuo. Elas são inco-

muns e sem vínculo direto, o que dá impressão de hermetismo que se decodifica aos poucos, em sucessivas leituras. Não é um poema para ser lido rapidamente. Seu enfoque não é superficial e ligeiro, mas é o de um mergulhador de profundidades, com escanfandro. Seu olhar não se limita ao instantâneo, mas quer entender o que se passa em toda uma civilização urbana, com tonalidade lírica de perplexidade e crítica, contracultural, problemática em relação à urbanidade cosmopolita.

3.6. - INDIVIDUALIDADES POÉTICAS DESTACADAS

Dentre os nomes já citados, que sobem a mais de cinqüenta, preferimos destacar cinco nomes que se consagraram de alguma maneira, em Curitiba, ou no estado do Paraná, ou no país inteiro. Este reconhecimento pode se dar ao nível da crítica literária, ao nível dos grupos de poetas ou ao nível de um público mais amplo. De qualquer maneira, são temperamentos líricos que já se estabeleceram e merecem estudos individualizados. Helena Kolody já é poeta consagrada pela crítica e pelo público paranaenses e seu nome expande-se para outros estados. João Manuel Simões é poeta muito bem aceito pela crítica nacional, embora careça de penetração no público leitor. Leopoldo Scherner é poeta conhecido pelo público e pela crítica paranaenses. Paulo Leminski é poeta elogiado pela crítica do eixo Rio-São Paulo-Bahia e conhecido pelo público leitor a nível nacional. Sérgio Rubens Sossella é poeta muito bem aceito nos meios poéticos e na crítica literária paranaenses, embora seu nome seja desconhecido do público leitor.

Todos eles já apresentaram uma obra consistente e consciente e destacam-se no paranorama geral pela qualidade de sua

poesia, diversa e amadurecida.

São nomes que freqüentemente estão presentes na imprensa curitibana e paranaense e merecem ser considerados na poesia contemporânea brasileira, pela riqueza e originalidade de seu lirismo.

3.6.1. - Helena Kolody

Filha de pais ucranianos emigrados para o sul do país, nasceu em 12 de outubro de 1912, no núcleo colonial de Cruz Machado, sertão paranaense. Professora aposentada, publicou 10 livros de poesia, além das antologias e obras completas, a maior parte por conta própria. Iniciou a publicação de livros em 1941, com *Paisagem interior*, edição da autora. Depois vieram: *Música submersa*, de 1951, edição do Centro de Letras do Paraná; *A sombra no rio e poemas escolhidos*, antologia, de 1957, edição da autora; *Trilogia*, reunião dos três livros já publicados, de 1959, edição do Centro Paranaense Feminino de Cultura; *Poesias completas*, reunião dos três livros anteriores, em 1962, edição de alunos e ex-alunos da mestra; *Vida breve*, em 1964, edição da autora; *20 Poemas*, 1965, edição da autora; *Era espacial e Trilha sonora*, de 1966, edição da autora em um só volume; *Antologia poética*, de 1967, edição da autora; *Tempo*, de 1970, edição da autora; *Correnteza*, uma nova antologia de 1977, editada pela autora; *Infinito presente*, publicado em 1980 pela autora; *Poesias escolhidas*, tradução para o ucraniano, em 1983, edição da Sociedade Amigos da Cultura Ucraniana, de Wira Wowk; *Sempre palavra*, de 1985, editado pela Criar Edições; *Poesia m̃-nima*, de 1986, pela Criar Edições; *Viagem no espelho*, em 1988, reunindo toda a obra anterior, pela Criar Edições.

Residindo em Curitiba desde 1937, trabalhou como professora de Biologia e Inspetora de Ensino, aposentando-se em 1962, como professora do Estado, e em 1967, como Inspetora de Ensino. Em 1987, recebe da Câmara Municipal o título de Cidadã Honorária de Curitiba.⁵⁵

Sua obra já pode ser vista no conjunto.

Apresenta desde o primeiro livro uma inteira coerência de postura poética e uma evolução suave de linguagem, no sentido da contenção e da síntese e do abandono das formas regulares fixas. Desde o primeiro livro, já adota o verso livre modernista, ao lado de quatro sonetos em alexandrinos. Os poemas não são longos, os versos cadenciados, as rimas discretas e naturais. São publicados três haicais, na metrificação correta. São os primeiros publicados no Paraná e demonstram sua tendência permanente e contínua para a brevidade reflexiva.

Sua poesia se anuncia, desde então, com parâmetros que permanecem até hoje.

No primeiro poema do livro, um soneto, introduz a temática do sonho, preocupação constante. O sonho é a compensação para o "mundo vil", é um espaço de "paz e de alegria", estabelecendo uma dicotomia entre a pequenez da vida real e a grandeza da fantasia criadora. O sonho é "tão grande que não cabe inteiro nesta vida".

A posição da poeta perante a situação social define-se pelo isolamento interessado. No poema "Vitória Íntima", ela assume uma atitude de meditação serena e não sentimental, solitária "entre a multidão humana". No mesmo poema, indica sua idéia de poesia, que é a da procura da "fluidez espiritual do transcendente", a busca do "sentido secreto da vida", que é título

do poema seguinte.

Sua poesia filosofal se revela.

O sentimento de dor e desencanto perante a vida se estabelece, mas com uma calma serena de resignação religiosa. "Nalgum recanto escuro e subterrâneo" estará a poesia, que pode crescer com a angústia, como no poema "Algemas", mas também nascer da exuberante natureza, outra vertente temática constante, iniciada no poema "Araucária". No poema intitulado "Identificação", revela ainda sua atitude perante os outros e o mundo: "eu me diluí na alma imprecisa das coisas". Seu interesse pela vida é completo, a ponto de diluir-se nela, mas sem abdicar da solidão e da observação distanciada, não emocional:

Nada encontrei mais doloroso,
Mais eloquente,
Mais grandioso
Do que a tragédia cotidiana
Escrita em cada vida humana.

56

No cotidiano, ela impregnará "seu olhar do mistério das sombras", como no poema "Elogio do Poeta". O poeta deve conhecer o riso e a mágoa dos homens e penetrar o "profundo ignoto de si mesmo", para fazer de sua canção a canção de todos. As sombras são outra recorrência temática de uma poesia que procura perceber o que vai por trás das coisas do mundo.

No poema "Prece", apenas um exemplo da tendência que se dirige ao texto sintético e curto, a poeta esclarece a sua posição e pede ao Senhor "a graça de ser boa", para amenizar a dor alheia:

A solícita mão que espalha, sem medidas,

Estrelas pela noite escura de outras vidas
E tira d'alma alheia o espinho que magoa.

57

Vem daí uma concepção de poesia que se propõe a contri-
buir para amenizar as dores do homem em cada coração e iluminar
os caminhos problemáticos da existência. Interessada, portanto,
mas mantendo distância. É uma poesia que pretende dialogar com
amplos públicos, indiscriminadamente, sem selecionar platêias,
dirigindo-se a todas as pessoas, mesmo que seja lida por pou-
cas. Essa posição da poeta perante o receptor, de envolvimento,
mesmo que na distância de sua solidão, permanecerá por toda sua
obra, de linguagem clara, sem rebuscamentos.

Mas não só o universo exterior sensibiliza a poeta. Ela
penetra os escaninhos de seu próprio ser, numa atitude de ins-
trospecção profunda, individual, mas não egoísta, em busca de
uma alma que é sua e pertence a todos, que sonha e se desencan-
ta na "cidade morta do meu sonho", como no poema "Paisagem In-
terior", que dá título ao livro.

No poema "Alma", fica patente seu sentimento de fuga iso-
lada com relação à vida granítica, em direção à "serenidade ine-
fável do espaço". Sua intenção lírica conduz à pesquisa do ine-
fável que transcende a situação imediata. Na verdade, não se
trata de uma fuga, mas de um sentimento de transcendência poé-
tica que vai além das teias aparentes da praticidade banal.

A paisagem interior não é só composta de alma e sonho,
reflete-se nela a paisagem do mundo. Uma não existe sem a outra,
fazem parte de um temperamento fragmentado mas uno, de que o
espelho é a imagem mais propícia.

Essa interferência recíproca dos elementos externos com
as sensações interiores mobiliza o ânimo da poeta que, jogando

com os dois lados da realidade, quer descobrir nela alguma coisa intangível que é a poesia.

Nos primeiros livros, a autora mistura poemas metrificados, com predominância do verso alexandrino, e rigidamente rimados, com poemas de verso livre, sem rima, mas ainda alinhados pela esquerda da página e com a obrigatoriedade do uso de maiúsculas em cada início de verso.

A partir de *Vida breve*, de 1964, começam a se tornar frequentes os poemas curtos, de quatro ou três linhas, aproximando-se do haikai e da quadra.

Os títulos dos livros são muito sugestivos de sua proposta lírica. Comparemos alguns: *Paisagem interior*, *Música submersa*, *A sombra no rio* e *Vida breve*. Realça-se uma idéia de fluxo vital, íntimo, com utilização de metáforas para designar esse indizível momento que se perde na correnteza diária. A vida, por trás da aparente imobilidade, é composta por um fluxo ininterrupto de coisas e fenômenos, a rolarem e se modificarem inevitavelmente sem retorno. Para Helena Kolody, o momento presente é um instante intangível, neste permanente devir entre o passado e o futuro. A tarefa de sua poesia é captar esse inefável elo que não se mostra, porque é submerso, interior. Este o eixo central dessa poesia, que lhe dá o sentido de síntese, de lirismo breve: a rapidez do instante fugidio, de um gesto momentâneo, no fluxo inexgotável dos movimentos de todas as coisas. A poeta pinça do fluxo da vida alguns momentos de lirismo reflexivo sereno.

As recorrências temáticas são observáveis desde o primeiro poema: a alma, os sonhos, a sombra, os elementos primitivos, telúricos, carregados de simplicidade e grandeza, o voo, que é

a travessia do pássaro.

A imagem do voo aparece como metáfora do que é passageiro, do instantâneo que se esvai na correnteza da vida. O curso d'água é outra imagem repetida, ao lado da constante atenção para a natureza em festa, como no haikai "Pereira em Flor":

De grinalda branca,
Toda vestida de luar,
A pereira sonha.

58

Sua poesia estabelece a transcendência dos elementos aparentes, sem fixar-se no estático. Faz sonhar o inanimado. A natureza aparece como um rio caudaloso, a "densa floresta sombria", o mar, o raio de sol, a chuva que embala as árvores, etc.

A poesia é o canto, é a música, que embala a amargura da alma solitária, da poeta ou do leitor. A solidão é uma contingência escolhida, porque a poeta não se pretende participante das vicissitudes do mundo. Ela assiste ao espetáculo, vivamente interessada, mas distante e serena. Sua voz é que está presente, na forma de sua poesia, seu canto, mas não a pessoa física da poeta, desencantada. Veja-se a segunda estrofe do poema "Felicidade":

Tentei prender a ventura
Nestas tristes mãos vazias,
Como o sedento que enche
As mãos crestadas e ardentes
Da linfa clara da fonte.
Mas, os dedos não puderam
Reter essa água corrente.

59

Aí, a ventura é um fluxo que se esvai, do qual a poeta não participa, mesmo que vivamente interessada. A fuga das ho-

ras irreparáveis, o escoamento do tempo, são preocupações presentes.

No poema "O Inefável", uma síntese da sua percepção poética:

Tu, que dizes em sons o que andas a sonhar
Nunca sentiste a esfera imensa a reboar
De formidáveis cataratas musicais?

60

O canto musical, por si só, traz conotações de fluidez, associada à idéia de cataratas, fluxo inexgotável de uma esfera que rola sem cessar, num plano de sutilezas imperceptíveis, tangidas pelo sonho, oposto à vida tediosa. A solidão, o distanciamento, é que permitem à poeta captar o momento fugidio, a nota musical na corredeira de sons. Ao mesmo tempo, esse distanciamento é racional e evita o envolvimento emotivo. O poema curto deve ser reflexivo, com intenções filosóficas. A poeta não se joga emocionalmente na correnteza da vida. Ela não participa dos detalhes e das minúcias concretas dos acontecimentos. Sua visão é abrangente, generalizante, própria de quem observa à distância. Seus conceitos são globais, não desdobrados concretamente: alma, sonho, vida, morte, solidão, o tempo, alegria, tristeza. Trabalhar com esse nível de generalização favorece a síntese, a brevidade do poema reflexivo, tendência de uma obra inteira.

Ainda nos primeiros livros, ela é narrativa, espontânea e emocional, de leitura mais clara e direta. Considerando a poesia como expressão de vivências pessoais, extrai dessas experiências particulares, por meio do raciocínio, considerações globalizantes de cunho universal. Sua evolução poética se dá no

sentido de depurar do poema os aspectos mais individuais, emotivos, particulares, concentrando-se na síntese dos momentos universais, eliminando as explicações e a discursividade, deixando o poema mais denso, contido e exigindo uma leitura ativa, sem tornar-se hermético.

Na dedicatória do terceiro livro, é clara sua posição perante o leitor:

Irmão meu! Repara que te ofereço em poesia
A ramagem fraterna de sombra e fruto.
Não passes alheio.

61

A poesia é um oferecimento de sombra e fruto para o leitor irmão e, assim como é interessada nele, também requer atenção. Propõe-se a minorar as carências cotidianas de todas as pessoas, fraternalmente, através das potencialidades da palavra poética. Não é uma poesia da indiferença e quer ser um bálsamo para o irmão necessitado, num sentido de solidariedade até religiosa e de grandeza humana, que não se detém sobre as próprias dores, mas extrai delas um aprendizado que irá redimir a dor alheia.

U trecho do poema "Fraternal":

Meu canto de amor como bálsamo,
Para as cansadas mãos embrutecidas
E para as tristes vidas deformadas.

Meu canto de amor, envolvente,
A esconder a pobreza disfarçada
De quem finge ter tudo e não tem nada.

62

O poema é regular, com cinco estrofes de três versos cada, cadência regular e rimas regulares. Mas já não aparecem os

sonetos neste livro, *A sombra do rio*, de 1951. As rimas, quando aparecem, são mais espontâneas e o ritmo regular mais comum é o da redondilha maior, mais coloquial. O verso livre é o que predomina. As quadrinhas, na tradição da trova, são mais soltas e sem rimas forçadas.

A natureza, sem a presença do homem, está sempre em festa, como no haicai "Ipês Floridos":

Festa das lanternas!
Os ipês estão luzindo
De globos cor-de-ouro.

63

Em que se observa a normatividade tradicional, com os três versos dentro do esquema métrico 5-7-5 e com o tema da natureza.

A poesia do fluxo vital se desnuda, como num trecho do poema "A outra face da vida":

Nada revela o trabalho,
Tão sorrateiro, do tempo
Nas profundezas do ser.

64

Se nada o revela, a poeta o faz, fazendo o tempo transformar-se em voo e rio, correnteza e música. E, se é sorrateiro, deve ser apontado de "um ângulo de luz tão diferente", para que se perceba a mutação das coisas, quando

O que era terra firme e segura,
É gelo móvel e flutuante.

65

Desse modo, podemos dizer que sua visão de mundo é vivamente dinâmica, porque nada se encontra estático. No poema "Fu-

ga", reaparece a idéia do voo, enquanto fluxo vital ininterrupto, e da poesia que quer captar a sutileza desse voo:

As andorinhas emigram.
Submerge no claro dia
A música imperceptível
De seu trissar.

66

O primeiro verso constata um fato visível, para em seguida ocupar-se do que há na sombra, oculto, sob os mantos das aparências. O "claro dia" esconde tênues substâncias poéticas.

A dubiedade dos eventos que se transformam em seu contrário é captada na solidão, que pode trazer dor e alegria, como no poema "Solidão":

Estamos sempre sozinhos
Em nossas horas maiores.

A dor, veneno latente,
Corrói-nos a alma em segredo.

A mais gloriosa alegria
Floresce na solidão.

67

Trata-se de poema metrificado de maneira regular, em heptassílabos. Não há rimas. Compõe-se de três pensamentos completos que são os três dísticos terminados em ponto final e que se fecham numa revelação maior que é o poema.

A posição da poeta perante os descaminhos da vida é redefinida no poema "Ausência", onde só a voz está presente para atender o chamado:

No burburinho do mundo,
Gritam por mim: — Onde estás?

A voz diz logo: — Eis-me aqui!
 Por trás da voz não há ninguém.

68

Esse ocultar-se por trás das palavras é uma característica marcante dessa poesia que não fala em 1.^a pessoa.

Seu senso de objetividade é constante, como no canto à natureza do poema "Alegria", quase um instantâneo fotográfico para a retina do leitor:

Trêmula gota de orvalho
 Pressa na teia de aranha,
 Rebrilhando como estrela.

69

O tremor da voz trai-se no uso repetido do *t*, principalmente depois de uma consoante.

No trecho inicial do poema "A Sombra no Rio", que dá título ao livro, notamos a clareza da expressão poética na revelação dos elos fugazes das coisas permanentes:

Noto a passagem do tempo,
 Porque minh'alma imutável
 Projeta na correnteza
 Fugaz dos dias da vida
 A quieta sombra do eterno.

Passo e permaneço.

70

A sombra é a percepção indireta do ser pelo reflexo, na metáfora da correnteza. A sombra permanece quieta, enquanto o rio corre, é uma projeção do indivíduo sobre uma superfície fluída. Mais tarde, dará o título de *Correnteza* a um volume de poesias completas. Outro título, este de 1980, é também bastante revelador de sua poética do instante fugidio, é *Infinito*

presente, que dá infinitude ao instante.

Desde o livro *A sombra no rio*, de 1951, os versos regulares vão escasseando, predomina o verso livre, a rima também escasseia. A poesia vai perdendo a musicalidade para intensificar o pensamento sintético, a observação meditativa. No livro *Era espacial*, de 1966, e a partir dele, sua linguagem assimila a modernidade, de modo suave, com o abandono da obrigatoriedade das maiúsculas em início de verso e a introdução de neologismos. A regularidade dos versos desaparece quase totalmente. Predomina o verso livre, ao mesmo tempo em que o homem vira máquina no mundo da máquina, transformando-se em "maquinomem", no poema de mesmo título:

O homem esposou a máquina
e gerou um híbrido estranho:
um cronômetro no peito
e um dínamo no crânio.
As hemácias de seu sangue
são redondos algarismos.

71

A poeta está encantada com a tecnologia que permite ao homem vencer os limites naturais do planeta. Mas não adota a atitude de deslumbramento submisso de algumas vanguardas perante o universo da tecnologia. Ela relativiza essas conquistas da humanidade e se pergunta sobre a sorte dos homens, no poema "Século Atômico"

Da sementeira das bombas,
nascerão uns tristes monstros,
sem olhos para a beleza,
sem pés, talvez, e sem mãos.

Serão esses os herdeiros
das conquistas espaciais?

72

Ao mesmo tempo em que o homem se degrada, o universo também é degradado, a lua é profanada e Vênus, a estrela da manhã, perde todo o seu mistério, na mira de uma tele-objetiva aproximadora.

A partir daí, os poemas vão se tornando bastante curtos, no tamanho dos poemas e no tamanho dos versos, com raras exceções. Intensifica-se a contensão reflexiva. Os poemas são quase-pensamentos, bastando-se por isso. Nos livros mais recentes, os versos começam a desprender-se do alinhamento obrigatório pela esquerda da página, com o corte do verso em linhas descontínuas, o que elimina o ritmo regular ainda sobrevivente ao verso-livre modernista.

No livro *Tempo*, de 1970, acentua-se um sentimento negativista perante a modernidade, a posição da poeta perante a situação social mais ampla adquire contornos maiores de desencantamento e espanto.

No poema "Pânico", lê-se:

...
Aranhas do medo
fiam ciladas no escuro
...
Súbito,
precipita-se nos desfiladeiros
a vida em pânico.

73

São tonalidades até então inexistentes em sua obra. Efeitos da época, como no poema "Crise":

...
Batido de apelos,
o poeta oscila, imantado,
entre o espelho perturbado
e a tempestade do mundo.

74

Ou no poema "Tempo Será":

Tempo será
sem flor, nem pássaro,
sem sonho, sem nostalgia.

75

Também no poema "Pesadelo":

...
Esquálida,
vencida,
no pedestal das máquinas
agonizava
a vida dispensada.

76

As tonalidades sombrias com relação à modernidade acompanham a perda do ânimo celebratório, para adotar uma atitude crítica, implícita ou não, perante o mundo tecnológico. Na década de 70, principalmente, acentua-se essa tendência conflituosa entre o homem e seu universo.

Essas tonalidades, no entanto, são passageiras e não modificam a temática usual da autora, em seus livros mais recentes. No poema "Transeuntes":

Transeuntes
da vida provisória:
que rumor de asas eternas
para além das fronteiras e dos símbolos.

77

Este poema é exemplar do sentido lírico da obra de Helena Kolody. Vêem-se claramente suas indicações do que é transitório, passageiro, presente provisório, concreto, em contraste com um vago vestígio de transcendência fluidas. O poema se faz de uma reflexão rápida a respeito da vida provisória, buscando

extrair do que ela tem de real e fugaz algum rumor de eternidade. As coisas passageiras são palpáveis. O que é eterno transparece vagamente, apenas como indício sintonizado pela poesia, como no poema "Fugitivo Instante", de apenas duas linhas:

Captar os seres
em seu fugitivo instante de beleza.

78

Desconcertante em sua pequenez, este poema condensa a postura poética de toda uma vida e resume o que é para a autora o sentido da revelação em poesia, que se faz de reflexão contundente acerca do que é infinito em nosso universo de coisas finitas, fugitivas como o tempo incontrollável, composto de instantes absolutos.

3.6.2. - João Manuel Simões

Nascido em Portugal, em 1939, reside em Curitiba, onde tem publicado sua já vasta obra literária. Iniciou na literatura em 1964, quando publicou o livro de poemas *Eu, sem mim*.

Após este, seguiram-se *Os labirintos do verbo*, em 1975, e *Moderato cantabile*, do mesmo ano.

Roteiro interior é de 1978. *Suma poética* aparece em 1979, conquistando o prêmio Fernando Chinaglia, da União Brasileira de Escritores e teve 2ª edição em 1983, pela Editora Civilização Brasileira.

Rapsódia européia é publicado em 1980, ainda com edição do autor, como os outros, e foi reeditado em 1983, pela mesma editora Civilização Brasileira. Em 1981, surge *Sonetos do tempo incerto*.

Em 1982, aparecem vários livros do autor, como *Guernica e outros quadros escolhidos de Picasso*, com ilustrações de Álvaro Borges, *Inscrições para os muros de Babilônia*, com um artigo de Valfrido Piloto sobre o autor e integrando a coleção da Academia Paranaense de Letras, *Canto em mí(m)*, ou *A Secreta Viagem*, com introdução de Hêlio de Freitas Puglielli e um comentário de Reynaldo Jardim, também integrando a coleção da Academia Paranaense, e *Rêquiem para Sete Quedas*.

Síntaxe do silêncio foi publicado em 1984 e traz um estudo de Waldemar Lopes, publicado originalmente na *Revista de Poesia e Crítica*.

Em 1985, apareceram *Rudepoema* e *Ode ao alferes*, Joaquim José da Silva Xavier, mais tarde reeditado pela Editora Philobiblion, do Rio de Janeiro. Em 1986, ainda a Editora Philobiblion publica os *Sonetos escolhidos*, com apresentação de Enio Silveira. Em 1987, a mesma editora lança a *Rapsódia mineira*, com impressões de viagem.

Em 1987, a editora Thesaurus, de Brasília, edita *Odes, elegias e outros poemas*. Em 1988, a Grafikor, de São Paulo, edita *Poemas de um heterônimo cri(p)tico*, em convênio com o Centro de Estudos Americanos 'Fernando Pessoa'. Em 1989, a Editora HDV, de Curitiba, lança uma antologia de seus *Poemas da infância* e, em 1990, a mesma editora entrega ao público o volume *Canto plural ou Tentação de Ícaro*, com introdução de Fábio Lucas.

Sua obra já foi comentada por eminentes críticos, do Paraná e de todo o país. Os livros citados são todos de poesia. Mas o poeta possui também uma vasta obra de crítica literária, ensaios e contos.

Há, na sua lírica, uma recorrência temática significati-

va, uma indagação incessante acerca da vida, da morte, do tempo, do nada, e cada motivo se amalgama num pensamento coerente e uno, até mesmo repetitivo, em que a infância é um ponto de partida de paz e serenidade para a vida, que é uma viagem desértica e inóspita, violenta, e que conduz à morte num processo natural direcionado. O poeta interroga-se sobre essa travessia, mas a resposta é nenhuma.

A vida, para o poeta, não se desdobra na pequenez e na banalidade do cotidiano. Sua poesia não se ocupa do coloquial diário. A vida é posta sempre em termos globais, como categoria generalizante, não desdobrada concretamente, mas como idéia abstrata do que ela pode significar para o poeta e para todos os homens que se encontram em travessia, presentificada nas metáforas do navio ou do pássaro, através de um mar pleno de percalços, ou através de um deserto silencioso onde o poeta solitário canta sem encontrar sentido nesse ambiente, como no poema *He*, do *Canto plural*:

Só isto
conhecemos
com certeza:
navegamos
no mar
desconhecido.
Descobrimos
que nada mais existe
por descobrir.

Salvo a ilha
(longínqua)
que nós somos:

arquipélago.

O poeta volta-se para si e seu universo pessoal, compos-

to com elementos da cultura artística de todas as épocas, vibrantes pontos iluminados em meio ao decepcionante deserto que nos engloba. A dor e a amargura povoam o universo imediato, sufocado de bombas, armas e fumaça. O poeta volta as costas a esse dramático sacrifício de vidas inúteis e pretende construir, por meio de seu canto, um universo alternativo de magia e grandeza, de saudades da benévola infância, de inteligência e sonho, em que a criação artística de todos os tempos transforma-se em espaço de salvação e redenção. Daí seu diálogo constante com a cultura universal, com os artistas que admira, na música, na pintura, na literatura, na filosofia, com suas recordações de viagens.

Rapsódia européia e *Rapsódia mineira* são livros de impressões de viagens a lugares marcantes da cultura dessas regiões. *Guernica* é um livro de homenagem à obra do grande artista espanhol. *Poemas de um heterônimo cri(p)tico* é um diálogo com Fernando Pessoa em sua homenagem.

Inscrições para os muros da Babilônia é composto de poemas que dialogam explicitamente com o Aleijadinho, com Proust, Nietzsche, Archibald Macleish, Borges, o pintor Reembrandt, o músico Mozart, Borges novamente, a poeta paranaense Helena Kolody, e assim por diante. É intenso o seu diálogo com o mundo da cultura. Vejamos este, intitulado Ficção Científica-I:

I

Exilado em Marte, no País de Outubro,
Ray Bradbury escreve as crônicas terrestres
mastigando devagar os pomos dourados do sol.
Mas logo voará na máquina do tempo
para assistir in loco
ao julgamento de Sócrates.

II

Com um pouco de sorte
vai colocar um antídoto
na taça de cicuta.

III

(O que dirá Xantipa?)

180

No livro *Odes, Elegias e outros poemas* também encontramos o poeta imerso nessas viagens, com admiração e ânimo celebratório pela obra alheia, o que obriga o leitor a possuir um cabedal informativo amplo, para melhor fruir a leitura. Não é uma poesia, portanto, para vastos públicos, e sua linguagem se afasta bastante da coloquial, com o emprego de vocábulos raros.

O indivíduo também está em processo contínuo de visitação e essa viagem não encontra rumo, corroída por dentro pelos movimentos naturais que nos conduzem todos para a morte. Esta não é apresentada com temor ou receio. A morte é, para o poeta, um processo natural inscrito nessa permanente travessia que nos tira da infância e nos conduz para os caminhos do nada.

Sua poesia está impregnada do atb interrogativo acerca destes atalhos obscuros. Aqui e ali pontilham interrogações que não possuem respostas. O poeta é um homem perdido no deserto da vida e não há quem lhe apresente explicações sobre esse fato. Sua poesia de viagens está inscrita nesses vazios que o ser sensível intenta preencher com as obras geniais do espírito humano. Seu sentido de fatalidade não encontra sustentação prazerosa fora da criação intelectual e do sonho.

O tempo, cristalizado na imagem do relógio, é a mola inexorável que o conduz nesses atalhos em direção ao fim inútil. O poeta filosofa e pergunta, que a interrogação é a motivação

propulsora de sua curiosidade lírica. Como se encontra perdido, no labirinto está.

Sua temática, portanto, não está aberta aos elementos do cotidiano. O autor afasta-se também do linguajar coloquial e adquire uma dicção pura, elevada, correta, pontuada de vocábulos incomuns, não receptiva aos desvios da fala diária. Sua tonalidade é classicizante, como já apontaram alguns críticos. É uma vertente que revigora as tradições da língua escrita com a prática de formas regulares, como o soneto e a quadra, a métrica perfeita e a rima constante, sem preocupações de conhecimento ou crítica social.

No livro *Rudepoema*, o poeta suspende essa tendência para a regularidade formal e, perante um mundo em guerra permanente, reconhece a necessidade do uso de uma linguagem mais rude:

É hora de escrever
este poema
novo
diferente inteiramente
diferente
dos poemas
de sempre
um poema
fora do meu ritmo.

81

Compreende-se, por aí, que seu ritmo usual não é rude ou áspero ou desigual e que há necessidade de mudança de estilo para fazer face aos tempos atuais que, com o progresso, trouxeram a destruição:

É hora de escrever
esse novopoema
esse rudepoema
igual a um canto hirsuto
enquanto o câncer do outono
se alastra sem remédio:

um poema
sem a melodia transparente
da rima
sem a cadência
cardíaca
da métrica
um poema em cujas veredas
ecoe simplesmente
o murmúrio do sangue
em seus túneis
secretos:
as veias as artérias
um poema
seco hirto esquelido
como um corpo frágil
de criança
que tem tatuadas sobre o rosto
as impressões digitais
da fome

82

Esse poema é uma ruptura consciente e explícita consigo mesmo, porque se abre para as impurezas da vida imediata, o que requer uma mudança drástica de estilo, em direção ao texto irregular, ao ritmo fragmentado.

No entanto, já em outros livros o autor faz aparecerem lado a lado com as formas fixas as formas soltas, o verso livre, o corte do verso desalinhado na especialidade da página, mas sem nunca perder a elevação da frase e da idéia. Em toda sua vasta obra, apenas neste livro agora citado seu tom se torna mesclado. No mais, sua temática é elevada e não dá conta dos

Tempos maus tempos ruins
em que as guerras explodem
e os punhais dos clarins
o silêncio sacodem.
Eis a lista maldita
eis a rude matéria
eis a pútrida escrita
eis o rol da miséria:
bombas A B C D
concluindo na H
(e como se prevê
outras logo haverá)
carabinas fúsis

e obuzes e canhões
(seus orgasmos sutis
são cruéis maldições).

83

No mais, sua temática se faz representar por meio de metáforas recorrentes, redobradas e exuberantes, não raro contidas entre parêntesis, para não se avolumarem demasiado na correnteza natural do texto, por incontido ímpeto imagético.

São inúmeros os exemplos de formas irregulares. Elas aparecem principalmente nos livros *Canto em mí(m)* e *Sintaxe do silêncio*, além do já citado.

No volume *Sintaxe do silêncio*, pode-se observar como os versos se desalinham da margem e se estruturam em ritmo sincopado, de acordo com o corte e o espaçamento ótico que proporciona. Em Aleph I:

Construo
com sonhos órfãos
e esperanças viúvas
meu poema.
Vou despindo a armadura
do silêncio:
canto.

84

Aí se insinuam algumas recorrências preferenciais: o canto contra o silêncio árido e desprotegido. O poeta inventa um mundo de metáforas para distrair sua fragilidade perante o mundo armado. Sua poesia é feita de sonhos e esperanças vãos. No bloco II, vai inventando um universo de imagens e metáforas sucessivas:

Minha mão decepada
escreve auroras
na epiderme da noite
onde se alastra
o câncer das galáxias:
canto canto.

85

O poema se apresenta como uma redenção em meio à noite trágica e universal. O poeta, embora atingido duramente, insiste em sua missão iluminadora. No poema Beth, bloco II, seu hábito interrogativo se insinua, em ambientação metafórica:

As muralhas da noite
desmoronam
sobre a angústia
do mundo:
onde habita
o epicentro do sismo?

86

O mundo se faz de uma estrutura fechada e decadente e as imagens se tornam contundentes para apontar esse fenômeno intangível. O sofrimento está presente nessa vivência errática, como no poema He, bloco III:

Caminharei
sobre âscuas
como quem caminha
sobre o leito do Eufrates
(o olhar
azul pastando o verde
da Mesopotâmia).

87

Os parêntesis são um recurso muito usado, mormente ao finalizar poemas. As referências à mitologia antiga ou a lugares importantes dessa antigüidade são o complemento dessa ideologia de repulsa à degradação do cotidiano e de nostalgia de um mundo pretérito mais ameno e brilhante. O verso perde a cadência natural e torna-se mais sincopado, fragmentado e disperso. O poeta maneja um outro ritmo, que valoriza espacialmente os sintagmas e faz quase desaparecer os versos lineares. Seu sentido de passagem temporal por um túnel de silêncio se estabelece com a ajuda

de imagens variadas. O poeta resiste contra a correnteza pragmática de um castelo em ruínas, desumanizado. Seu tratamento da vida é alegórico e problematizante, algumas vezes, mas sempre em abstrato.

Em Samek, III, do mesmo livro:

A vida:
 larga
 insônia
 consumida
 na amarga
 lida
 nos becos desta louca Babilônia.

88

Não se pode mais chamar de versos a estes segmentos de ritmo nervoso que, no entanto, não abandonam a rima. A dúvida poética se mostra em indagações sobre si e o mundo de sentidos impenetráveis. Não há, uma afirmação positivamente clara e direta. As assertivas são sempre fugazes, vagas, equívocas, ambíguas. No livro *Canto em mí(m)*, o poema O Edifício é revelador:

Tijolos de silêncio,
 argamassa de olvido:
 o edifício de mim.

Eis-me portanto aqui,
 não sei se bem ou mal,
 exatamente assim:
 erecto, vertical.
 (Mas não sei por que vim).

89

Um poema em hexassílabos regulares e rimado, com os parêntesis de finalização, todo ele uma metáfora sobre o indivíduo, resistente e perdido, sem conteúdo claro.

Noutro poema do mesmo livro, a dúvida se instala não acerca de si, mas do mundo exterior, com metáforas concretas pa-

ra viabilizar um enfoque abstrato. É o poema "Andante, pianíssimo":

1

Que inútil, leve pranto,
se desata, convulso,
da garganta das coisas?

2

Que hálito macio
se desprende, translúcido,
dos lábios da manhã?

3

Que mō imensa mōi
todo o trigo estelar
do moinho da noite?

90

Na continuidade, ninguém responde a estas interrogações essenciais sobre a natureza subreptícia do mundo, matéria de sua poesia que se quer indo além das aparências mais imediatas. É uma poesia altamente reflexiva e filosófica, de emotividade contida, que perquire o segredo das coisas, buscando os elementos indizíveis que só as metáforas poderão representar e trazer para o leitor. Sua dúvida em torno do indivíduo no mundo se faz representar pela imagem da máscara, no livro *Poemas de um heterônimo cri(p)tico*: são várias as máscaras que encobrem vários indivíduos num só, disfarces que obscurecem a verdadeira manifestação do ser, como no poema "O homem sem rosto":

Máscaras. Um louco
festival de máscaras.
A volúpia de pôr
e de tirar as máscaras
na infinita mascarada
do quotidiano.

91

A inconsistência do homem mascarado dá razão a que se instaure uma heteronímia anônima, difusa, que desfaz a identidade, embora não reponha a sua integridade una. O indivíduo esconde-se por trás das convenções e não sabe mais reencontrar-se. No poema "Heteronímia", o poeta confirma sua mestria na composição de trovas filosóficas:

Quando indago de onde vim,
 não sou eu quem me responde,
 mas um outro (vindo de onde?)
 que se faz passar por mim.

Sua propensão às formas regulares convive naturalmente com o trato das formas irregulares, as rimas surgem e desaparecem, os metros se perdem e se recompõem. Mas a dicção elevada não se desfaz e a percepção do mundo jamais é cotidiana. O seu é um universo de transfigurações metafóricas concretas para devassar teias abstratas de tecido volátil e abrangente.

Os sonetos se impõem, nessa obra diversificada.

Do livro *Suma poética*, retiramos este, intitulado "Périplo", digno representante de sua postura:

Não sei onde me levam os meus passos.
 Inventando caminhos não sonhados
 ou construindo rotas imprevistas,
 num périplo de Ulisses, sem regresso,

eles seguem seu curso, sem sextante,
 sem bússola, sem mapas, sem oráculos,
 à luz fria da lua ou sob a ardência
 do vasto sol que ignora quem imprime

o rastro das sandálias na epiderme
 fria do chão onde se estende a sombra
 de quem não sabe ao certo de onde veio

nem que porto demanda a sua nave
feita de sangue, nervos e de angústias,
num rude mar de ventos e sargaços.

Fica patente a concretização da vida enquanto viagem de
do homem enquanto nave em mar nunca ameno, perdido e sem plano
de percurso, ao sabor do acaso.

Interessante é que as rimas desaparecem, neste soneto
labiríntico em que o 'enjambement' realinha a leitura, a conti-
nuada do princípio ao fim, depois da declaração inicial, que
introduz a desorientação.

Depois dos versos iniciais, não há mais maiúsculas em
início de verso e o raciocínio escorre até o final.

Sua obra se faz eclética e diversificada, senhora de to-
dos os ritmos e cadências, com preocupações marcantes e uma pos-
tura nítida do autor, clássica e moderna, uma simbiose rara em
épocas de rupturas drásticas ou radicais. É uma poesia de sín-
tese que enriquece a linguagem contemporânea com os recursos
históricos da poesia.

3.6.3. - Leopoldo Scherner

Nasceu em São José dos Pinhais, município vizinho a Curi-
tiba, em 22 de julho de 1919, onde reside até hoje, com esposa
e três filhas.

Membro da Academia Paranaense de Letras, preside o Con-
selho Estadual de Cultura, integra o Conselho Universitário da
Pontifícia Universidade Católica do Paraná, onde leciona Lite-
ratura Portuguesa e Língua Portuguesa. Foi em Curitiba que seus
livros foram editados e lançados e onde participou da iniciação
de vários grupos de poetas, notadamente o Movimento Sala 17 e o

Grupo Encontrovêrsia, além de prefaciар livros de autores novos e realizar conferências literárias, comumente sobre Fernando Pessoa. Há que se notar sua predileção pelo tipo de atividade coletiva, mais do que pela atuação poética individual. Sua participação em coletâneas e antologias é mais representativa e freqüente do que a publicação de livros individuais. Há cinco coletâneas e uma antologia das quais participou até o momento. Livros individuais de poesia teve editados dois. Suas primeiras publicações poéticas foram biografias em forma de versos sobre a vida de dois santos da Igreja Católica, Joana D'Arc e Francisco de Assis. Depois disso, participou de uma coletânea com alunos da PUC, em 1965, intitulada *Close*, publicação do Diretório Acadêmico, na forma de livreto mimeografado.

Seu primeiro livro individual intitulou-se *O dia anterior ao primeiro dia da Criação*, editado em 1965, pela Bolsa Brasileira do Livro. Depois, veio a coletânea *Sala 17*, em 1978, publicação inaugural do Movimento Sala 17, também responsável pela publicação da coletânea *Reis magros*, no mesmo ano, com o selo da Editora Beija-Flor.

Em seguida, publicou pela Editora Lítero-Técnica, em 1981, o livro individual *O Cântico dos cânticos*, a partir do texto bíblico de Salomão, que teve outra edição com Jayme Fernandes. Em 1982, surgiu *Luara*, coletânea do Grupo Encontro, mais tarde denominado Grupo Encontrovêrsia, de que Scherner participou. Em 1986, esse grupo editou a coletânea *Limo a leme nenhum*. Em 1985, a Criar Edições lançou a antologia de poesia paranaense intitulada *Feiticeiro inventor*, incluindo poemas de Scherner.

O primeiro livro individual, de 1965, abre-se com o poema que lhe empresta o título "O dia anterior ao primeiro dia da

Criação", em que trata da ancestral solidão divina, marco zero inicial, anterior à criação do mundo, "em tempos cosmonáuticos". O poeta significativamente vai buscar nas origens temporais o estado de pureza e equilíbrio, "sem fados no mundo", que desde então persegue liricamente, sem nada encontrar. Essa pesquisa torna-se o caminho existencial/poético do poeta, o seu estar no mundo e na poesia, o eixo unificador de sua diversificada investigação estética, a atitude mais presente, não só neste livro, mas nos outros.

Esse poema inicial inaugura também algumas características de toda a linguagem poética do autor. O verso livre modernista é o suporte estrutural básico dos poemas desse livro, sem rimas, alinhados os versos pela esquerda da página, com iniciais obrigatórias em maiúsculas. A utilização da espacialidade da página irá se acentuando até a fragmentação interna de palavras e o seu espacejamento concretista, nos últimos poemas. O poeta procura a síntese de linguagens funcionais, tentando um equilíbrio possível entre linguagens diversificadas, aproveitando de cada uma o que o autor considera conveniente, sem perder a unicidade do poema ou da obra, revalorizando invenções e experimentações de vanguarda, sem radicalismos críticos, evitando tanto a regularidade permanente do ritmo quanto o puro experimento de linguagem.

Toda a obra em foco alimenta-se da tradição e da vanguarda, sem romper com o ciclo histórico do verso linear, cadenciado e oralizável, algumas vezes atomizando de modo audacioso as palavras, eliminando sua compreensibilidade e dispondo-as na página de maneira expressiva, outras vezes apenas deslocando espacialmente a estrofe inteira, noutros momentos cortando e es-

tilhaçando o verso linear ou a palavra, muitos desses recursos aparecendo lado a lado num mesmo poema, sem o abandono do tradicional alinhamento dos versos pela esquerda, que facilita a leitura e a composição tipográfica do texto. Nesse livro, o autor ainda não aproveita o final de verso como pontuação, carregando nas vírgulas muitas vezes.

Outra característica é o tom de conversa, que, no caso, é um diálogo com a divindade e, em seguida, transforma-se em diálogo permanente com o leitor, com o emprego de expressões coloquiais e tratamento em segunda pessoa do singular, denotando intimidade e relacionamento interessado, de aproximação convidativa, o que dá à poesia um tom confessional que expõe o poeta ao mundo, ele declarando-se ao leitor, aberta e francamente.

O terceiro poema é declaradamente metalingüístico, estrutural e explicitamente. Intitula-se "O Poeta" e já materializa transgressões lingüísticas e espaciais que perturbam a clareza e a dicção. Nele, o poeta apresenta sua concepção do poeta e da obra poética. A primeira metade do poema:

Para além do cabo me vou,
 vou
 Fazendo poesia como quem
 Faz pecado.
 Em silêncio,
 Com Deus o
 e
 Diabo.

O ser poeta é
 ser nu,
 com Deus vendo tudo, o
 com
 Diabo anotando tudo.
 Nunca ninguém mentiu em
 Poesia.

A poesia é uma viagem longínqua e perigosa, transgressora de limites, um diálogo silencioso com os opostos, numa dialética muda, que dá voz aos outros em si, aberta para o vigente e o proibido.

O poeta fala de si, expõe-se por inteiro, verdadeiramente, honestamente, quer dizer, essencialmente. É um ser em viagem, que não mente. A linguagem, no momento da referência ao elemento maligno, transgride as normas da escritura convencional e compõe desvios de sintaxe. O poeta sabe que a verdade e a farsa, em poesia, andam juntas.

Noutros poemas, viajará pelo cosmos, alegorizando o longo caminho da vida, o aprendizado e o aperfeiçoamento pessoais, a busca da paz com o mundo que pode nos legar a harmonia, o que raramente acontece e só se apresenta no instante do amor.

O poeta trilha caminhos de busca e desencontro, por onde a frustração se infiltra, oriunda dos desmazelos do mundo. Esta é a sua posição perante a situação social mais ampla. Os desmazelos, na verdade, inexistiam naquele primeiro momento, quando só Deus vagava sem espelho.

O poeta é quem se determina neste rumo estabelecido. "Me vou", ele diz, esclarecendo que estas são as ordens de partida para a estrada da auto-condução e do auto-aperfeiçoamento individual. Fica estabelecido o estado do ser em permanente travessia e viagem. "Vou", ele repete e o vocábulo vale sozinho por um verso inteiro, enfático, determinado na busca original e transgressora: poesia-pecado. O verbo fazer (poesia e pecado) é repetido em tempos diferentes. Em seguida o verso linear é rompido, junto com a sintaxe, a fim de baralhar o sentido, na passagem do mal. O desvio lingüístico acompanha o desvio existen-

cial. Vai construindo, desde então, a contemporaneidade de sua linguagem poética, que se realizará progressivamente na funcional utilização da espacialidade.

Sua concepção ambígua da natureza do ato poético conduz à aproximação de seres opostos, como se em poesia os elementos distantes pudessem tocar-se livremente.

A essencialidade do ato criativo se manifesta enquanto atitude de vida, num diálogo com entidades fundamentais, numa confissão a Deus, a poesia revelando o Eu.

Para uma poesia com tais tonalidades, a dicção em primeira pessoa é expressiva, na quase totalidade dos poemas, numa conversa franca e direta com o leitor, mas não isenta de enigmas e interrogações, já que o poeta perscruta horizontes incommuns. O poeta é um revelador confiável de incertezas.

No poema "Mensagem", percebe-se a postura do autor:

A tua mensagem foi carta aberta,
foi velas no mar,
foi porta sem ferrolho,
foi avião supersônico a 7.000.000 de
quilômetros por segundo ...

Eu me vi na tua mensagem
corpóreo.

O poema inicia como uma conversa direta entre o poeta e alguém que ele trata por *tu*, naquele tom dialogal íntimo normalmente empregado. Esse interlocutor pode ser uma pessoa amiga, pode ser o leitor, pode ser Fernando Pessoa, não fica explicitado. A mensagem do outro foi uma revelação total, porque ampla como o mar, e potente, porque supersônica. O espelho do Eu é concreto, não metafísico. O estatuto do ser é revelado, mas não

se encontra em equilíbrio, porque o mundo não está em harmonia com o homem.

O eu interior está doente porque a civilização tecnológica desumaniza as vozes de todos.

O poema "Operário" é significativo porque o poeta se debruça sobre uma realidade externa, vinculando-se aos universos interiores da alma humana, que vive em meio inóspito. Tomando o operário como motivo poético, o autor fala, na verdade, de todos os homens que vivem numa civilização mecanizada. Na metade do poema, passa a falar de si, da sua vida, das suas mãos, dos seus quereres, como se o operário fosse ele, mas o poeta mesmo já é todos os homens, deceitados na sua inteireza humana, na sua vontade de ser por inteiro, fragmentados em estilhaços de ferro e vidro, irrealizados.

A linguagem do poema absorve a linguagem da máquina:

Máquina
Máquina
As mäs, mäs
Coisas que hä.
Mä - mä - mä
qui - qui - qui
nas - nas - nas
nas
qui
qui
mä.

A repetitividade mecânica é captada na voz balbuciante. A palavra máquina, centro da idéia, é desmembrada em outras, como mäs, quinas, máquina, ou meros barulhos silábicos de uma engrenagem desumana. As máquinas não vão bem. A origem do desconcerto do mundo está na infra-estrutura econômica, organizada num esquema planetário de exploração do trabalho:

Organizaram tudo muito bem organizado
Técnicos estrangeiros com altos salários
Para serem compensados.
bem compensados,
com preços mais altos.

O poema se desarma discursivamente, no meio do troar das máquinas. É então que o poeta passa a falar de si, em tom de lamento pela vida "que podia ter sido e que não foi", como constata Manuel Bandeira, no poema "Pneumotórax", e Leopoldo Scherner atualiza na concepção de mundo.⁹⁸

É assim que o poeta vê o homem no mundo, em estado de carência, sem autenticidade e inteireza. Mas o poeta busca a autenticidade que o mundo degradado não permite.

A possibilidade de realização integral do ser humano se dá pelo encontro com o outro ser, através do amor. Neste livro, o poema "Amando bem" fala desse momento em que o poeta se isola do mundo, porque está amando "por ordem do rei", e então não há dissabores. Mas é em outro livro que esta possibilidade de integração do ser em outro será mais devidamente desenvolvida.

Trata-se do *O Cântico dos cânticos*, a partir do texto bíblico de Salomão, em que a situação amorosa se realiza plenamente e se dá a satisfação inteira do ser em outro. Essa harmonia será cantada e exaltada, de acordo com o clima do poema original bíblico, que se torna ponto de partida para uma reconstrução poética, em que as situações se mantêm para criar uma nova obra, que é a mesma e que é outra. Na Bíblia, falam Ele e Ela. Em Scherner, falam O Amante e A Amante. A situação é apaixonada e sensual. As metáforas são tiradas dos elementos da natureza regional palestina antiga, para indicar as partes do corpo feminino. O homem também é exaltado pela mulher. O clima é erótico

e aprazível, a atmosfera é pastoril, a natureza exuberante e perfumada. As situações são de procura e encontro. O poema é expressão do amor natural entre o homem e a mulher, o amor isento de convenções e preconceitos, plenamente realizado no encontro e na entrega, sem medo, modelo de todo o amor e de suave harmonia entre o homem e a mulher, na sua irresistível atração mútua, cercada de ternura e delicadeza, sem mágoas ou preocupações, no gozo de seus encantamentos. Significativamente, numa ambientação longínqua no tempo, distante do atual mundo tecnológico. O poema do Scherner subtrai esse clima bíblico e o transporta para a forma da redondilha maior, de ritmo regular, sob a forma do drama.

Inicia-se o poema já em meio ao clima de transbordamento amoroso:

Beija-me, amor, com os beijos
que sabes dar com tua boca:
o teu peito, meu amor,
é bem melhor do que o vinho;

o teu peito exala um cheiro
que me deixa embriagada;
o teu nome, ah o teu nome,
é um bálsamo escorrido.

A dissonância entre o primeiro livro e este é notável, não só na fatura técnica, mas no clima estabelecido, um mais pessimista, irregular na versificação, nostálgico, outro totalmente alegre, regularmente construído, exuberante de vida, satisfeito com o momento. Mas não há incoerência nisso. Uma atitude complementa a outra e a explica. O poeta vê no mundo social a fonte dos sofrimentos do eu, que não atinge sua plenitude e

vive permanentemente em busca do equilíbrio com o mundo. A única possibilidade de redenção é o amor integral, só possível na distância deste mundo, em isolamento.

No livro de Scherner, o cântico é composto em sete luas e lua, para o poeta, é enigma, desvario, algo que está fora de nosso alcance ou controle. A última lua é vazia, não há texto, apenas o título e a página em branco a convidar o leitor a integrar aquele universo de satisfação plena e compor também seu poema de amor.

O uso do verbo no presente do indicativo intensifica a ação, que passa a transcorrer no imediato momento da leitura, para repetir-se no instante seguinte, conforme os rogos da amante.

Nos dois primeiros versos, o verbo inicial introduz uma situação e uma sonoridade que vai ecoar na estrofe toda, com o uso expressivo da bilabial, criando uma ressonância de bilabiais em p e b que prolongam a sugestão da sensualidade dominante.

É nas coletâneas, no entanto, que o poeta atinge sua linguagem propriamente contemporânea, equilibrada, sem radicalidades vanguardistas, mas aberta às inovações da época, sem abdicar do lirismo e do verso linear.

A atmosfera continua altamente enigmática, pela utilização de símbolos muito pessoais, que não se explicitam. A busca de sua essência verdadeira continua norteando os rumos desse lirismo, em tom de conversa coloquial. Finaliza um poema assim:

Eu sou o eu,
pessoal!

Outro poema tem um trecho assim:

Você age como se,
 Você age como se não tivesse posto,
 muito de propósito,
 a mão na frente
 álcido da
 verdade.

101

A verdade é uma "verde ave" oculta propositalmente pelas mãos de todos, escondida e procurada "pelos campos, pelas praças e pelos apartamentos".

O Eu e a verdade, dois pontos de equilíbrio que o poeta persegue assiduamente. Uma alegoria recorrente é a idéia do trabalho poético enquanto viagem dessa procura, para dentro de si ou para fora de si, investigando a situação do homem no mundo. O ser humano aparece em pedaços, fragmentado, porque não consegue existir em integridade. Partes isoladas do corpo substituem, num jogo de metonímias, o seu ser inteiro e impossível.

No poema "O dedo escondido", do *Sala 17*, lemos:

Os feitores, diretores e donos afastados
 Exigem

que fique na construção
 o operário completo
 com a água do suor não bebida
 e o sangue da argamassa
 e os ossos e a medula da coluna vertebral
 e todas as sementes
 duras como o ferro.

102

O que afasta o homem de sua inteireza é sempre uma situação social, de exploração do trabalho. Mas o objetivo do poeta não é investigar esta conjuntura social e sim a posição do homem, sua inteireza humana e individual.

Essa poesia de mistérios e enigmas não poderia deixar de

exigir uma leitura mais demorada e atenta e cada poema só se esclarece realmente na leitura da obra toda.

Essa intenção de tonalidades herméticas que surge da ambigüidade da composição poética, misturada a um tom coloquial, cria uma dissonância especial que, segundo Hugo Friedrich¹⁰³, é característica essencial do modernismo, herdada dos simbolistas.

Vejamos um exemplo irretocável, o poema "Não me perguntem", primeiramente publicado na coletânea *Luara*:

Não me perguntem,
não me perguntem
por que razão.

Não me perguntem
por que bebi o vinho
quando o sol reflorescia.

Não me perguntem
por que os caminhos
escureciam
quando os caminhava.

Tenho luas de peixes.
Tenho estrelas de mal.

Não me perguntem.

O poema realiza muito adequadamente o estilo mesclado, que conduz à dissonância contemporânea. Segundo José Guilherme Merquior, "por estilo mesclado, entendia Auerbach a mistura de tom sério de visão problematizante, com temas e expressões vulgares, mistura essa que data, na história da lírica, de Baudelaire, e cujo aparecimento acarretou a revogação da regra clássica da 'separação dos estilos', segundo a qual a matéria (tema-

tica e verbal) vulgar era incompatível com a literatura de gênero nobre, senhora exclusiva da ótica trágica, da perspectiva de problematização da vida. Para ser 'sério', para aspirar ao sublime, o texto devia vazar-se numa dicção pura, incontaminada pela mescla estilística".¹⁰⁵

Com sua ambigüidade meio surrealista o poeta dialogalmente recusa-se a fornecer explicações ou chaves facilitadoras, para abrir as portas de uma atmosfera enevoadada.

A reiteração insistente da afirmativa que já aparece no título abre o tom dialógico com todos e indica que a poesia não fornece respostas, mas indagações, imagens de uma situação equívoca que é a de todos nós.

Num primeiro momento, o sol refloresce. No segundo, os caminhos escurecem. São as contingências que envolvem o ser. A lua é enigma distante. Há uma compreensão da ambigüidade da vida. A festa e a escuridão. A festa vem primeiro, o mal vem depois. O poeta preserva a nostalgia da pureza original, contaminada progressivamente pelo mundo desumanizado.

A atitude aproximativa de conversa direta com o leitor ressalta em outro belo poema "Tua página original". O tratamento pessoal é de *eu* e *tu*:

Tua página original
 voltada para mim.
 Eu ante mim,
 triste
 como um girassol.
 Esta página original
 coberta de pó
 em que escrevo teu nome
 com a ponta do dedo:
 há uma veia de sangue
 como o sangue de Cristo
 escorrendo pela boca.¹⁰⁶

Há uma nostalgia de um passado coberto de pó e que é essencial. Há um contato, uma revelação entre essências pessoais íntimas, tocadas pela ponta do dedo. Mas, no momento presente, há uma dor, uma tonalidade sanguínea que escorre de um elemento puro, original. O poema levanta mais dúvidas do que as esclarece. O enigma se propõe em linguagem coloquial, o assunto conversado é hermético, inacessível a uma leitura desatenta, embora a linguagem seja simples e direta. Essa a origem da dissonância. Esse aspeto já é destacado por T.S. ELIOT, quando diz que "toda revolução poética está apta a ser, e algumas vezes anuncia ser, uma volta ao falar comum".¹⁰⁷

No entanto, essa é apenas uma tendência. SCHERNER, mesmo, pratica outras alternativas que também podem conduzir ao enigma poético, o hermetismo nos planos lingüísticos e semânticos, tão almejado atualmente.

No poema "Orfeu egotista":

Aprisio
 nei o canto
 dos cosmos naturais
 em
 gargantas
 argêntas incríveis.

Agilmente a esconder-se
 conservo para mim e o mundo que faço e tenho,
 entre mim e você,

o canto prisioneiro natural
 incrivelmente certo.
 Jamais o tentarei libertar
 em
 liberdade.

Inutilmente sacrificado em aras
 de águas,
 com estas mãos e pés
 manuseado e pisado

aprisionei o canto. Meu. eu.

108

O poeta afasta-se totalmente do tom humorado. Sua perquirição se dá em direção ao relacionamento entre o mundo social e o indivíduo degradado nele. Seu enigma poético se compõe, desta vez, fracionando o discurso coloquial, a sintaxe torna-se balbuciante, como a de alguém que exercita um canto recém aprendido. Esse tipo de poema, que aproveita o espacejamento e a atomização das palavras, não admite a leitura declamatória. O leitor deve vê-lo, com os olhos, na solidão da leitura do eu com o Eu. O envolvimento com o "cosmos natural" é intenso e essencial, mas é problemático e conflitivo.

O poeta apresenta realidades transcendentais e inusitadas, o que origina um efeito de estranhamento que não permite o acesso fácil à leitura.

Seu canto confunde-se com o canto natural de todas as idades, pregressas e futuras, para trazer aos leitores sensações intuitivas de percepção acerca do estar no mundo e suas resoluções.

É uma poesia de indagações permanentes e perenes, que não se esgota na superficialidade das situações imediatas e corriqueiras e prefere o ar rarefeito das grandes altitudes, de onde pretende extrair devaneios intelectuais instigantes da auto-reflexão.

3.6.4. - Paulo Leminski

Mestiço de polaco com negra, Paulo Leminski nasceu em Curitiba, em 24 de agosto de 1944, e aqui faleceu a 7 de junho de 1989, às vésperas de completar 45 anos de idade. Publicou

seus primeiros poemas na revista *Invenção*, em 1964, do movimento concretista paulista. Além de poeta, foi prosador, tradutor, ensaísta polêmico, compositor.

Publicou regularmente poemas e ensaios, no jornal *Pólo Cultural*, editado por Reynaldo Jardim, em Curitiba, nos anos de 1977 e 78; também na revista *Raposa*, em 1979 e 80. Publicou poemas acompanhando fotos de Jack Pires, recentemente falecido, no álbum *Quarenta clicks de Curitiba*, de 1979, pela Editora Etecêtera. Participou das revistas de vanguarda *Muda*, organizada por Antônio Risério e Régis Bonvicino, em São Paulo, em 1978; *Código*, editada em Salvador, em 1978, juntamente com Haroldo de Campos e Régis Bonvicino; *Corpo estranho*, editada por Julio Plaza e Régis Bonvicino, em 1976, em São Paulo. Em 1980, publicou seu primeiro livro individual de poemas, *Não fosse isso e era menos/Não fosse tanto e era quase*, editado pela Zap Fotografias. No mesmo ano, publicou *Polonaises*, edição do autor.

Foi letrista do grupo de rock Blindagem, em parcerias com Ivo Rodrigues. Teve músicas suas gravadas por Caetano Veloso, Moraes Moreira, Paulinho Boca de Cantor, Itamar Assunção e pelo grupo A Cor do Som.

Em 1983, publica *Caprichos e relaxos*, pela Editora Brasiliense, uma antologia de toda sua produção.

Em 1987, a mesma editora publica *Distraídos venceremos*, reunindo trabalhos mais recentes.

Além da poesia, publicou *Catatau*, de 1975, prosa experimental, edição do autor, recentemente lançado em 2.^a edição pela editora Mercado Aberto, de Porto Alegre.

Pela Editora Brasiliense, em 1984, surgiu o romance *Agora é que são elas*. Escreveu livros sobre Cruz e Souza, Matsuo

Bashô, Jesus Cristo e Leon Trotski, todos pela Brasiliense, além de traduções diversas. Em 1986, publica, em Curitiba, um livro de ensaios já publicados antes nos jornais locais, *Anseios crípticos*, pela Criar Edições, anunciado como as "peripecias de um investigador do sentido no torvelhinho das formas e das idéias".¹⁰⁹

Alinhou-se, desde o início, a uma perspectiva de vanguarda concretista, de inovação criadora, de crítica às linguagens conservadoras.

Na Curitiba afeita às formas tradicionais, foi sempre um divulgador combativo das teorias da vanguarda concretista, a quem dedicou o *Catatau*, livro primeiro, desdobramento da idéia de texto contida em *Galáxias*, de Haroldo de Campos, texto corrido, ininterrupto, iniciado em minúscula.

Seus artigos polêmicos publicados em jornais e revistas, por toda a década de 70 e 80, refletem sobre a invenção da modernidade na linguagem poética e em todas as artes, num sentido claro de ruptura com as formas ultrapassadas. Posiciona-se contra as linguagens rotineiras, as técnicas já usadas, os procedimentos convencionais. É um poeta que propõe o rompimento com a poesia discursiva emocional e quer a busca incessante do novo na linguagem. Concebe a evolução da literatura linearmente, das linguagens mais claras para as ininteligíveis, de público restrito, poesia para poetas, literatura para entendidos.

Tal espírito crítico vem acompanhado de um profundo senso de humor, de uma ironia sutil que orienta-se para a rarefação do dizer, que embaralha os sentidos claros da linguagem por meio da ambigüidade significativa, que intensifica a abertura do poema curto, que compõe a maior parte de sua obra.

Seu sentido de vida e literatura é opositivo e compensatório, como no poema sem título, de *Caprichos & relaxos*:

lendas vindas
das terras lindas
de orientes findos

me façam feliz
feito esta vida não faz

110

O poeta nutria total aversão à vida pragmática, diária, com suas banalidades. A temática de sua obra é a volta sobre si mesma, com infinidade de textos na primeira pessoa do singular, ou para o universo da literatura e das artes. Concebe a vida como coisa trágica ou chata, o que lhe fornece um sentido aguçado de desvario, como remédio ou fuga consciente e provocada, para vencer as imposições da banalidade diária:

a vida varia
o que valia menos
passa a valer mais
quando desvaria

111

Seu enfoque do poema curto é o da atualização da linguagem poética ao mundo contemporâneo, de linguagens rápidas, como na publicidade, de imagens fragmentadas, como na televisão, de adaptação a outros veículos que não meramente o livro, suporte antiquado, e de aproveitamento visual das palavras, perante um universo de leitores bombardeados diariamente por uma mídia predominantemente visual, desacostumados da leitura reflexiva e sem tempo para ela. O poema curto rejeita a emotividade, o envolvimento empático, mas aceita bem o humor, a piada poética, a valorização visual e sonora das palavras, a sua atomização cria-

tiva, numa linguagem que vem de Oswald de Andrade, passando pelo concretismo, até chegar ao culto atual do epigrama.

LEMINSKI realizou uma obra engajada na idéia do novo e produziu uma poesia exemplarmente contemporânea, individual, anárquica, consciente. Adota uma atitude crítica com relação à cultura literária de sua época, mas é herdeiro de uma oralidade coloquial marcante, quase uma conversa direta com o leitor, usando assiduamente a rima, mas também a atomização da palavra e o aproveitamento da espacialidade da página, sendo mínima porém sua produção propriamente visual e concretista.

Ao contrário de sua teorização polêmica, toda ela atrelada aos parâmetros concretistas, sua criação poética não rejeita inteiramente o verso linear e verbal. Sua coloquialidade não o permite. Mesmo numa linguagem simples, não rebuscada, consegue embaralhar o sentido da frase, em busca da rarefação. Não emprega vocábulos raros.

Um poema de *Polonaises*:

um poema
que não se entende
é digno de nota

a dignidade suprema
de um navio
perdendo a rota

112

Sem maiúscula inicial, pontuação ou ponto final, esse poema pode ser considerado a união de dois haicais e aponta para uma certa radicalidade vanguardista na procura do texto ilegível, suicida. O texto ininteligível, vai realizá-lo melhor na prosa do *Catatau*, não tanto na poesia. A idéia existencial do delírio individual fica aí patente, bem como a grandeza da de-

sorientação, o elogio da loucura que desvia os sentidos em relação aos sentidos normais de percepção do mundo.

Dialoga constantemente com o leitor, manifestando-se em primeira pessoa do singular, numa tonalidade não emotiva, brincalhona, sem dramaticidade, distante de afetividades, como convém à era tecnológica atual, de isolamento social do homem, de individualismo desinteressado.

O poeta fala de si e de poesia, numa metalinguagem marcante, exemplo da poesia crítico-inventiva de vanguarda.¹¹³ Realiza o metapoema de maneira instigante e bem-humorada. Sua linguagem, apesar da coloquialidade e do uso da gíria, é sempre exata, demonstrando aguda consciência da elaboração do texto na esfera lingüística.

Aguçam-se as potencialidades da linguagem poética, mesmo que os significados fiquem desfocados, como neste caso, de *Caprichos & relaxos*:

o p que
no pequeno &
se esconde
eu sei por q

só não sei
onde nem e

Os sons interiores das palavras isolam-se delas e novamente são remetidos à sua origem vocabular, num poema que fala dos sons em seus esconderijos e que deixa uma total abertura final, interrogativa, para que o leitor o ajude na busca, integrando-se ao ato criativo em diálogo questionador da linguagem. O debruçar-se sobre si é levado ao ponto dos referenciais objetivos ficarem raleados, exigindo um certo preparo para que o

leitor se entregue ao texto. É uma poesia que se dirige a públicos mais exíguos, feita para as alites intelectuais aplaudirem.

A linguagem é transgressora dos trâmites normais da língua e tematiza os processos dessa mesma língua.

A intenção do poeta como que vai se escondendo por trás dos fonemas, chamando o leitor a penetrar no labirinto das palavras, num poema que se assemelha a um jogo de adivinha, de pergunta e resposta, mas, antes de responder, o leitor deve descobrir a pergunta.

LEMINSKI compensa a rarefação do sentido ao utilizar uma linguagem sempre coloquial, onde não se evita a gíria, ou as expressões da moçada, com um ritmo oral, um vocabulário não erudito, um tom dessacralizante que procura não ser elevado e sério, mas popular, como a querer ampliar seu público para além dos estreitos círculos da vanguarda. Seu hermetismo, quando se dá, ocorre na fragmentação das idéias, não no vocabulário ou no preciosismo da expressão, transparece no corte das unidades significativas, deixadas em aberto para a intromissão do leitor. Seu estilo é mesclado, direto, conciso, brincalhão, para dessacralizar a literatura séria, sisuda, metafísica, erudita.

Sua atitude tem duplo sentido. Se, por um lado, o poeta utiliza recursos não usuais que perturbam a aproximação do leitor, por outro, incorpora linguagens comuns que abrem canais de acesso e entendimento, num jogo dialógico com o interlocutor, convidando a uma renovação das linguagens. A linguagem volta-se sobre si mesma, intensificando seu teor metalinguístico e suas possibilidades semióticas.

Nessa linha de pesquisa, a posição do poeta se torna re-

fratária à situação social. Seu diálogo preferencial é com a série literária e lingüística. Não pretende apegos referenciais objetivos. É uma posição de vanguarda que, no entanto, não abandona a rima totalmente, a quadra, o ritmo, o alinhamento dos versos, o coloquialismo da expressão. Nessas questões, afasta-se dos concretistas para tecer uma dicção própria, de diálogo com o leitor.

Seu poema curto traz a consciência da linguagem contemporânea, rápida, incisiva, fragmentada, ambivalente, aberta, cômica, procurando uma originalidade não emocionada e a contenção discursiva. É uma idéia, um "saque", um "pique", um "toque"¹¹⁵, para ser veiculada em diversos tipos de veículos ou mídias, como na publicidade, na televisão, no out-door, numa camiseta, num luminoso, etc.

Um poema do livro *Não fosse isso e era menos/Não fosse tanto e era quase*, título que já demonstra suas intenções de ambigüidade e rarefação:

isso	?
aqui	?
já	?
assim	?

116

Ressalta, à primeira vista, a contenção vocabular, que torna o significado difuso, pela ausência de explanações acerca do objeto do discurso. O poema encolhe e se rarefaz. Há um estranhamento de leitura, com relação aos hábitos da normalidade. O leitor deve adaptar-se a uma lógica menos discursiva, que não pretende facilitar a percepção do texto.

A abertura extrema de significações ocorre pela extrema concisão. No entanto, o poema atrai, instiga a novas leituras,

numa fruição do jogo, da brincadeira. É um pequeno poema-piada, enigmático. Sedutor e obscuro, que nos remete para uma introdução ao *Catatau*: "Me nego a ministrar clareiras para a inteligência deste catatau ... Virem-se".¹¹⁷

A atitude não indica descaso com o leitor. Espera que ele aceite o jogo e se torne auto-suficiente na interpretação da adivinha.

Atente-se para o poema sem título, do primeiro livro:

um pouco de mau
em todo poema que ensina

quanto menor
mais do tamanho da china

118

O poema curto conta o segredo de sua brevidade, remetendo os olhares para a cultura oriental e seus processos analógicos. O poema abole a sinalização gráfica e utiliza o corte do verso como parte integrante da pontuação. Mesmo os nomes próprios aparecem em minúsculas. Do primeiro deles, que ilumina a solução do enigma proposto em seguida, espalham-se pelo poema vogais abertas em *a* e *o* e a nasalização que vem da consoante que as acompanha. Poesia falando de poesia, chamando para uma vivência cultural diferente da ocidental, que conformou nossas linguagens usuais.

O diálogo com a tradição literária, para selecioná-la, implica também num diálogo crítico com o leitor convencional, que passa a ser mais exigido, para que se transforme num leitor flexível, mais aberto, capaz de leituras despreconceituosas:

você
com quem falo
e não falo

centauro
homemcavalo

você
não existe

preciso criá-lo

119

A postura de aproximação e afastamento, abertura e fechamento, como num lance de judô, revela-se num poema conciso, que sintetiza toda uma posição de diálogo das novas linguagens com seu público potencial e jovem, porque se deve criar a linguagem e o leitor para ela.

Os versos desaparecem ou são cortados para dar lugar a sintagmas mínimos, que sinalizam a cadência apropriada do raciocínio. A partícula inicial é repetida para costurar a dicção dialogal direta, com as rimas cercando a palavra central, "cavalo".

Outro poema em que se intensifica a metalinguagem, que se constrói de equivalências sonoras repetidas, ecos, prejudicando propositalmente a significação para que o leitor saia em sua perseguição, é o "Distâncias Mínimas", da antologia *Feiti-ceiro inventor*, de 1985, editado pela Criar Edições:

um texto morcego
se guia por ecos
um texto texto cego
um eco anti anti anti antigo
um grito na parede rede rede
volta verde verde verde
com mim com um consigo

ouvir é ver se se se se se

ou se se me lhe te sigo?

120

Típico metapoema que se interroga sobre o próprio texto, brincando com seus sentidos. O autor fragmenta a unidade significativa e não a completa, exagerando a repetição sonora sugerida pela metáfora inicial. É uma experiência de texto que se autodestrói para refazer-se na ilegibilidade, que deixa a ambigüidade no limite da diluição do poema. Tendência que a poesia atual irá radicalizar, algumas vezes até ao desprezo pelo sentido, priorizando unilateralmente o paralelismo fônico, do qual a rima é apenas um caso antigo. O texto tematiza sua própria feitura, ao deixar em suspenso a construção da frase, de contornos imprecisos.

Intensificando os esforços na elaboração fônica, que dispensa a dicção coloquial, o poeta dilui vagamente o sentido, para alcançar o paralelismo sonoro e gráfico, como no poema sem título, do livro *Polonaises*:

esperas frustras
vêspas frutas
matérias brutas
quantas estrelas
custas?

121

A idéia de uma espera de frutificação é apenas pretexto para que as equivalências lingüísticas se realizem, estruturando o poema, a ponto das referências objetivas ralearem, aguçando a ambivalência, o que cria um efeito de estranhamento na leitura. O texto realça o material sonoro da língua. As palavras utilizadas todas finalizam em *as* e algumas seqüências internas se repetem a partir dos dois vocábulos iniciais, que dão

a senha e o pretexto, como *er*, *ru*, *us* e *es*, em combinações variadas entre as duas consoantes e as duas vogais. A elas se juntam o *t* e o *a* com sibilante final para criar um efeito de rima toante.

O poeta joga com o material sonoro da língua, sem, no entanto recorrer ostensivamente ao estrato visual das palavras. Apesar de seu entusiasmo propagandista, LEMINSKI não chegou a ser propriamente um poeta do Concretismo, mesmo tendo praticado algumas coisas no gênero, mais para exemplificar a potencialidade de uma teoria e não como linguagem poética própria, que é outra, verbal e linear, natural e construída.

O senso de ruptura combativa, ele o interioriza sempre jogando com a sonoridade agressiva dos fonemas em *p*, de pau, pedra e palavra:

cansei da frase polida
por anjos da cara pálida
palmeiras batendo palmas
ao passarem paradas
agora eu quero a pedrada
chuva de pedras palavras
distribuindo pauladas,

122

Desaparecem a suavidade e a sinuosidade da frase, para dar lugar a um discurso direto, contundente, corriqueiro. O poema define uma estética de ruptura crítica radical, evidenciada também no tratamento gráfico do livro inicial, quase o dobro do tamanho dos livros normais, para receber em suas páginas as ampliações fotográficas dos sinais datilográficos da própria máquina de escrever do autor, o que dá uma textura intimista aproximativa ao texto, realçando seu caráter artesanal.

Sua preocupação permanente com a novidade o aproxima de

novas formas de veiculação poética, que não apenas o livro de poesia, tornado mercadoria obsoleta no mundo da eletrônica, preso na estante, escondido de amplos públicos. O poema curto adapta-se inteiramente a novas mídias, para apresentar-se fora das estantes, para contornar o impasse de público na sociedade de massas, da qual se ressen-te a mercadoria livro de poesia.

Não negligenciando o marketing promocional que o aproxima do interlocutor potencial, Paulo Leminski foi um poeta de grande presença nos espaços da mídia impressa ou televisiva, reflexo também de sua penetração nos círculos culturais do eixo Rio-São Paulo-Bahia, primeiramente através da música, desde que Caetano Veloso lhe gravou a canção Verdura, no LP *Outras Palavras*, de 1980.

Sua abertura para outros veículos de poesia coloca-o no centro do impasse de público que atormenta toda a poesia atual: dirigir-se a poetas, com a esperança de atingir maiores fatias de leitura, através da aproximação da poesia com as tecnologias de comunicação mais difundidas, ou adotando intervenções alternativas, como essa nos muros da cidade:

palpite
o graffiti
é o limite

Retirando toda a nobreza antiga da atividade poética, trazendo-a para a rua no centro da urbe, o poeta a conduz para o povo, para todos, como o fizeram também os poetas alternativos que assumiram sua marginalidade.

O poema se reduz a três linhas curtíssimas, para agilizar o ato de desenhá-lo rapidamente num muro.

O aspecto humorístico foi bastante comum a essa poesia da brevidade. LEMINSKI, em especial, o praticava freqüentemente, com muito talento:

minha mãe dizia

- ferve, água!
- frita, ovo!
- pinga, pia!

e tudo obedecia

124

A rima continua sendo um permanente fator de unidade. O poema é uma reflexão sobre a situação antiga da mulher que provê o homem do alimento, senhora da cozinha.

Em seu último livro de poemas publicado em vida, *Distraídos venceremos*, reaparece a veia humorística e a dubiedade no dizer, no corte da frase pelo meio ou na imprecisão da fala, sem fechar as conclusões. Mas a tensão vanguardista é relaxada. Revaloriza o verso linear, com cadências regulares e rimas recorrentes, sem preocupações quanto à espacialidade da página ou à visualidade dos poemas. Até mesmo a quadra reaparece e seu ritmo é marcante nalguns casos. O alinhamento dos versos é regular e repetido, apenas alternado. O ritmo da leitura é regularmente cadenciado, sem perder a dicção coloquial, mesclada.

Destaquemos um exemplo ao acaso, no poema "Passe a Expressão", onde é perceptível o ritmo da quadra rimada:

Tem horas que é caco de vidro,
meses que é feito um grito,
tem horas que eu nem duvido,
tem dias que eu acredito.

125

Até a virgulação reaparece, as maiúsculas iniciais e os pontos finais.

A rarefação dos sentidos é consequência do delírio vivencial que deve acompanhar os ímpetos do talento, como no poema "Por um lindésimo de segundo":

tudo em mim
anda a mil
tudo assim
tudo por um fio
...
tudo em minha volta
anda às tontas
como se as coisas
fossem todas
afinal de contas

126

O poeta abdica das declarações precisas e deixa as coisas meio pelo meio, meio pelo quase, sem contornos definidos, como quem não acabou de escrever. Na verdade, sua obra ficou suspensa pelo meio. Há um declarado sentimento da morte em alguns poemas, como em "Último aviso":

caso alguma coisa me acontecer,
informem a família,
foi assim, assim, tinha que ser
...
tinha que ser mistério
esse meu modo de desaparecer
...

127

O poeta foi consciente de seu fim e continuou teimosamente a poetar, nesse jogo de inutilidades inteligentes a que não se pode furtar. No poema imediatamente anterior, ele diz adeus a tudo, o mundo concreto se rarefaz inteiramente, vira uma "fábula de papel" e o sentido da vida e do mundo se desfaz, os elementos perdem sua significação real, existencial, para se trans-

formar em "coisas ao léu". "Viver é sucinto", diz ele noutro poema sem título, como quem sabia que a vida também é curta como um haicai.

3.6.5. - Sérgio Rubens Sossélla

Filho de operários, nasceu em Curitiba, em 27 de fevereiro de 1942. Magistrado, aposentou-se em 1986. Reside em Paranavaí. Desde 1966, publica, por conta própria na maioria das vezes, livros, livretos, plaquetas de poesia. Publicou também prosa de ficção, crítica literária e textos jurídicos.

Tem uma obra poética extensa já editada, composta quase sempre de textos curtíssimos, predomínio da fala breve que é atitude de toda uma vida.

Seus livros são: *Sobrepoemas*, de 1966; *Mêne mu e outros poemas*, de 1967; *Verbum*, 1968; *Demarcagem*, de 1970; *Quinzêna*, 1971; *Inextemporal*, 1972; *Mãos no rosto*, 1975; *O último trem para Babilônia*, de 1976, e *Não me obriguem*, do mesmo ano; *Rio do meio de cima/rio do meio de baixo*, de 1977, e *O braço direito* do mesmo ano; *Noturno em Sol Maior* também saiu nesse ano; *Crucificações* é de 1978, juntamente com *Olho mágico Cápsula do tempo. O cão e o seu ideólogo* apareceu com *O sonho real*, em 1979; *Poemas de Assis Chateaubriand* é de 1980, junto com *Novos Poemas de Assis Chateaubriand*.

Tatuagens de Nathannael foi editado pelo Setor de Editoração da Fundação Cultural de Curitiba, em 1981, com uma tiragem de 1.000 exemplares, ilustrado por Guinski, que passa a ilustrar vários de seus livros. *Nora Nora*, de 1981, é mimeografado e grampeado artesanalmente. *Silêncio costurando a noite* é do mesmo ano.

Bazuca é de 1982, também mimeografado e grampeado manualmente. Igual processo recebeu *Olhos vermelhos*, saído no mesmo ano. *Dez poemas para Milton Carneiro*, 1982. Do mesmo ano é *Un coup d'oeil*, que é uma plaqueta de quatro páginas em capa dura. *O dia de amanhã*, de 1982, é um livreto mimeografado, com as páginas amarradas por barbante. *Epístola aos mortos* é de 1983, tendo recebido uma 2ª edição em 1988. *E se a morte sentisse medo da vida?* também foi publicado em 1983, juntamente com *Os mínimos sonhos* e *O ventre da baleia* é uma pradaria. *Signo de peixes* surgiu na mesma época. *Com a pele dos meus dentes*, de 1984, foi acompanhado de *Mara* e logo também *De louco e de poeta, sôis*. *Primeira cartilha para Neuza Maria* apareceu em 1985, juntamente com *Aqui não é Noa Noa*, seguido de *Boa noite, Sossella*, *Curta metragem*, assinalando seu amor pelo cinema, *Não norarei amanhã* e *Jaques Mario Brand ou As feridas de Filocteto*, todos do mesmo ano.

Depois do vendaval, o vendaval, de 1986, é impresso por processo xerográfico, com capa em off-sete a duas cores. O mesmo processo recebe *Manuscritos do sonho*, livreto do mesmo ano, todos eles ainda publicados em Assis Chateaubriand. *Cantares de Elpenor*, de 1986, é um livro editado em Jaú, São Paulo, com um comentário de Carlos Nejar.

Nunca mais outra vez, de 1986, já foi publicado em Paranavaí e constitui-se num livro de epitáfios, edição do autor. *Enquanto o dorso do tigre não se completa*, de 1987, volta ao formato mimeografado, com capa em off-set a duas cores. *Ao vencedor, as batalhas* é livro de 1987, editado pela Fundação Cultural de Paranavaí, com planejamento gráfico e ilustrações de Guinski, com tiragem de 1.000 exemplares.

Para a biblioteca de Alexandria é livro de 1987, edição

do autor. *Sim, ele passou por aqui* surgiu no mesmo ano, junto com *No mar, morto*, que volta ao processo de reprodução do miolo mimeografado, com capa em off-set.

18 poemas para Milton Carneiro também é de 1987, junto com *O anjo negro*, dedicado a João Manuel Simões.

Os livretos *Don't bogart me* e *Bom dia, magia*, são de 1988, impressos pelo mesmo processo rudimentar, em Paranaíba. *Infinewton Isaac* é livro também de 1988, edição do autor. *Auto(cine)biografia* é um livreto de 1988, e traz comentário de Hélio de Freitas Puglielli. *Rosa Maria, rosa* é livro do mesmo ano, pela Edições Meio-Dia. *O enterro do sol*, de 1988, traz elogio de Paulo Leminski. *R* foi publicado pelas Edições Meio-Dia, em 1988, em Paranaíba, e é um livreto com 17 páginas.

Esta relação só inclui seus livros de poesia.

É um poeta que não se aliou a correntes e vive distante dos grandes centros culturais, no interior do Estado, onde vem produzindo e revelando uma obra inteiramente original e própria, sem parâmetros assemelhados e até mesmo desconcertante para quem não está habituado ao tom de seu universo onírico e satírico.

Vida, carrossel da morte é outro livro de epitáfios, de 1989, pelas Edições Meio-Dia.

Não é um poeta do apelo emocional, embora a emoção exista, mas transparece na forma de uma certa melancolia que advém da obsessão da morte e que brinca com o leitor, ao lado de gracejos enigmáticos que ironizam e satirizam a conotação fúnebre do assunto.

É um poeta de um mundo elaborado reflexivamente, por meio de imagens curtas e diretas, de raciocínios rápidos e pa-

radoxais, o que não quer dizer que nos defrontamos com um artista racional, pelo contrário, sua obra vive plena do elemento irracional, fantasioso, de imagens inusitadas que pretendem indicar o momento do insólito e do incomum.

Há duas grandes vertentes em seu trabalho: o sonho e a brincadeira.

As imagens do sonho anunciam um universo mágico, de combinações heterogêneas e arbitrárias, ocupação prazerosa de um poeta que não dá atenção à vida real e compensatoriamente cria um universo paralelo fantasioso, onde dialogam os vivos e os mortos, de variadas épocas, e o poeta se compraz num diálogo intelectual com a cultura de seu tempo e do passado. O sonho, para o poeta, não é a inconsciência ou a ilusão, mas é o mergulho para dentro de si à procura de paisagens grandiosas que compensem da aridez desértica da realidade banal. Abre-se um campo de oposições entre a crueldade inútil e indiferente do mundo, de um lado, e o universo criativo, lírico, perturbado, de outro, enriquecido pela sua imaginação simbólica e afetuosas.

Seu horizonte poético é solitário, percorre pensativamente as "praias de ninguém", numa ambientação noturna, propícia ao devaneio do sonho, em que a lua é um símbolo e uma presença e a morte dialoga permanentemente com a vida.

Constrói um universo de irrealidades difusas, misturadas com elementos da proximidade íntima do poeta, amigos, o passado, a infância, a casa dos pais, o "navio de brinquedo", o Cine Curitiba, os artistas admirados e queridos, bolinhas de búraco, numa viagem pelo tempo que não respeita os limites da objetividade e transgride as aparências para colocá-las lado a lado com "línguas esquecidas", personagens da antiguidade, tigres ca-

valgados, "mares ignotos", sombras, incêndios, divindades, "moedas perdidas".

Essa insólita transfiguração poética do real cria um clima de suave surrealismo, em cenários estranhos e mágicos, com símbolos que são dizem respeito ao poeta, inventando a sua autenticidade lírica, enigmas para quem não viaja esses mares errados.

O sonho é o universo da poesia e da arte, que é o que vale a pena ser vivido. Vivendo no sonho, o poeta vive na arte, sua e dos outros, imerso na grandeza autêntica dos verdadeiros criadores, que comparecem freqüentemente nos seus versos, ao lado de paisagens com bichos e demônios, borboletas e florestas, nos álbuns de fotografias ou conversando com os amigos.

A transgressão do espaço e do tempo normais ou naturais cria um mundo poético de todas as épocas e todos os lugares, líricamente interligados pela fantasia livre, de lógica afetiva.

Num poema do livro *Tatuagens de Nathannael*, ele diz:

não me reconheço fora do sonho
diga quem me conhece

Poema típico do Sossella: curtíssimo, de uma linha apenas, todo em minúsculas, sem pontuação, porque no mundo do sonho não se observam regras gramaticais, o título aparecendo depois do poema, dialogando um com o outro, o poema resumindo-se a um pensamento, uma idéia sintetizadora ou um gracejo, conforme a predisposição lírica esteja para um passeio em noites interiores ou para algum paradoxo enigmático com o leitor.

Estas duas vertentes de sua obra, uma dominada pela fanopéia, em que o poeta cria um universo próprio, meio surrealis-

ta, onde o autor passeia e conversa com os amigos dessa ou da outra vida, a outra dominada pela logopéia, em que o autor volta-se diretamente para o leitor, propondo-lhe piadas, paradoxos, jogos mentais, enigmas. Estas duas posturas convivem quase sempre com a obsessão de uma espécie inusitada de poesia mínima, normalmente de três, duas ou uma linha, o que o leva a intensificar o diálogo com o título, que pode seguir ou anteceder o poema.

Nesse seu passeio por universos interiores transformados em imagens livres, algumas vezes realiza uma volta à infância, resgatando seu lado brincalhão, galhofeiro, irresponsável, que o adulto depois recobre de fina ironia. A infância, com alguns símbolos lúdicos, como o Cine Curitiba, com seus filmes de cowboys, trocando gibis e figurinhas, dá origem a toda uma vertente de sua poesia, que podemos chamar dos poemas de cow-boy, que o autor representa freqüentemente em filmes que são sua própria poesia e sua vida, numa técnica que Cesar Bond chama de "legendas de filmes", rápidas e acompanhando uma imagem na mente do leitor.¹²⁹ Sua vida vira um filme onde o poeta é o ator principal e o diretor, o iluminador e o contra-regra, mas não pode mudar o roteiro, porque a vida e a morte o submetem a um mecanismo vital sem sentido. A infância volta como o universo da fantasia e da felicidade, do faz-de-conta que o poeta realiza com o leitor, num exercício intelectual (ele os chama também de "exícios") notívago, com luas de sonho, que o poeta opõe à sisudez do mundo adulto e burguês, regrado e pragmático:

não ignore vossa excelência que
minhas crianças desenhavam mares

sóis florestas luas jardins rios
 montanhas praias avenidas lagoas
 conquistados enquanto adormeciam

eram incansáveis
 e sonhavam novamente
 nos sonhos meus

depois (não muito depois) fiquei só
 com a memória dessa geografia inatingível
 e plantei uns girassóis no deserto da casa

SEGUNDO RELATÓRIO

130

O sonho relaciona-se à infância, numa geografia inusitada e proposital, fictícia, surreal. Mas a ironia do autor só será inteiramente compreendida se lermos o poema anterior, que tem o título de "primeiro relatório ao excelentíssimo senhor desembargador corregedor geral da justiça do estado" e onde as crianças semeiam "hipocampus no espaço", entre outras atividades mágicas e transfiguradoras da realidade convencional. O título, frio e impessoal, contrasta com o clima do poema, que ironiza e a tudo que ele representa, a burocracia, a normatividade oficial, a chatice.

Este fastio pelo mundo burguês, este descaso para com a situação imediata, o compõem ao sonho e à brincadeira, seus dois momentos de fuga e de mergulho em si. A brincadeira da infância transforma-se, no adulto, em jogo intelectual, epigramas, adivinhas, que contrastam antíteses e paradoxos, charadas, gracejos com a vida e com a morte, ironias com o mundo corrompido pelo poder e pelo dinheiro, ao qual o poeta dá as costas.

A posição do poeta com relação à situação social mais ampla é explícita:

escrever não é um áspero ofício
 áspero ofício é o viver
 este osso duro de roer

EXERCÍCIO Nº 262

131

Quase toda sua obra é composta de poemas assim. Sua liberdade é o ato criativo, o exercício da imaginação fantasiosa. Seu sentido do poema curto está no raciocínio incisivo, ligeiro e contundente, estranho e satírico, mágico e irônico, como no poema "olho mágico", do mesmo livro, *Tatuagens de Nathannael*:

o olho mágico
 vê
 a fechadura estourar

132

Aí, o inusitado da situação é ressaltado pelo isolamento do verbo ver, numa conjugação tônica monofônica, na linha do meio, insinuando que a porta está no meio, entre você e um universo de imaginação livre, que você pode penetrar com o olho, através daquele minúsculo orifício com lente aproximativa. A línguo-dental tônica do último verbo, usada pela única vez no poema, intensifica a ação explosiva libertadora. Anarco-espiritualismo é como o define o próprio poeta, que dialoga com os mortos e com os vivos.

Sua obra não é alinhada a padrões estéticos convencionais e, por isso, tem um efeito desconcertante, à primeira leitura. Não é essa a idéia que se tem normalmente de poesia, portanto, um trabalho estranho no cenário poético de sua época, sem intenções críticas, mas de liberdade intelectual criadora, que não admite as restrições da linguagem convencional. Opta pelo inusitado irônico, identificando-se a um dos mitos da mo-

ternidade:

GALOPANTE

cowboy até no último instante
morreu de tuberculose galopante

133

Do livro *Cantares de Elpenor*, esse tipo de poema dessacraliza o fazer literário, brincando satiricamente com o banal transformado em insólito.

A dicção coloquial rechaça o tom sério da linguagem erudita de preocupações elevadas. Antes de fazer brincadeiras com as palavras, o poeta brinca com as idéias, desviando-se da lógica natural da verossimilhança. Suas experiências com os recursos especificamente materiais das palavras são raras, mas existem.

Sua estranheza reside no plano das imagens, dos pensamentos paradoxais.

O cowboy é o aventureiro solitário, como o poeta, navegando perigos e fracassos, franquezas e fraquezas:

UM HOMEM DIFÍCIL DE MATAR

monte walsch disse não existir cowboy casado
mas eu conheço um que

134

O herói perde a sua aura e se faz anti-herói, nauseado das mazelas do mundo, terno e sonhador, sério e brincalhão, triste e sem esperança, porque seu mundo não adquire sentido.

Dialoga com um universo privado, que vai criando passo a passo, numa conversa com seus fantasmas e amigos, grandes escri-

tores e artistas de todas as épocas, com o cinema especialmente, todos os que forem chamados para participar da fantasia:

O URSINHO TOTI

por favor marques viana
quando o ursinho toti despertar
peça a ele para me trazer um pouquinho
do mel dourador dos enormes favos do sonho
porque o meu terminou

135

Cada poema só se torna mais transparente no conjunto da obra, na repetição de emblemas e símbolos que dão uma unidade ao todo, na reorganização das situações mágicas e suavemente estranhas.

O ursinho toti é mais um empréstimo à infância, nesse universo de faz-de-conta, cheio de encantamento lírico. O notívago fantasioso transfigura os objetos do mundo real:

LUA DE PAPELÃO

era uma lua
de papelão
mas era uma lua

136

Sua sensibilidade lírica foge aos liames objetivos das coisas reais. O papelão é o símbolo de um mundo objetivo, empobrecido por sua própria aridez e sensaboria. No poema, ele se transmuda em elemento magnético noturno, imantado na pureza de um satélite longínquo, intocado pela materialidade terrestre.

Essa ansiedade por universos distantes que possam redimir nossa degradação está presente na indagação acerca do outro mundo, onde estão os mortos. Mesmo assim, o enfoque é humorado e parodístico:

não é nada
somente eu e o meu velho fantasma
dando risada

MAIS QUE NADA

137

A força da paródia equilibra a força da melancolia. O humor poético reestrutura o indivíduo que não encontra "porto seguro", nem aqui, nem no além. Do livro *No mar, morto*, composto de 15 poemas breves, não se pode extrair um sentimento de negatividade, embora a dor esteja presente, ao lado do tédio de viver.

Carregado de cores tumulares, o tema da morte é uma constante, mas sem as tonalidades mórbidas usuais. O tratamento dado é de quem não teme aqueles caminhos e se permite brincar mais uma vez com este assunto sério, como no poema "Danação":

dei uma outra espiada no túmulo
de quem causou a si a própria danação
mas não estava tão danado assim não

138

A dicção coloquial é acentuada, dirige-se a um público mais amplo. O ambiente surreal se desfaz para dar lugar ao grá-cejo lapidar.

Noutras vezes, o poeta radicaliza o esforço permanente de síntese, para apresentar poemas de um verso só, como neste do livro *Ao vencedor, as batalhas*, mais outra vez brincando com a morte e acenando com a idéia da reencarnação:

me despeço com a ameaça de retornar

LÁPIDE TRANSPORTÁVEL

139

O verso adquire uma sibilização com predomínio das vogais abertas e e a. No título a sibilante desaparece, para dar lugar à dureza do p e do t.

Nos livros *Nunca mais outra vez* e *Carrossel da Morte*, sua obsessão o leva pelos caminhos dos epitáfios, uma infinidade deles, miúdos, no meio da página branca, uns sérios e filosóficos, outros paródicos e engraçados, como

comi
a trepadeira

ou este, com gíria

vim
vi
mifo

Neste último epitáfio, ele parodia uma frase célebre contrastando as situações. Enquanto o imperador Cesar ganha, o poeta perde, ironizando sua própria situação existencial. Esta inversão de conclusões, (uma é feliz, a outra infeliz), é indicialda sonoramente no último sintagma.

E assim por diante, nesses dois livros que são os mais encorpados de sua obra, quase toda de livros bem finos no volume de páginas.

A vogal i aparece como o eixo central de sustentação gráfica e repetição fônica, acompanhado, na primeira linha em cada lado, pelas consoantes v e m, introduzidas pelo primeiro verbo. Na terceira linha, essas consoantes permutam suas posições, vindo o m em primeiro e a correspondente sonora do v em segundo. No original parodiado, essa inversão fônica não ocorre, sendo

os três segmentos sonoramente paralelos. A gíria ressalta o humor da surpresa, que desloca a dramaticidade da situação.

Nos poemas em duas linhas, há sempre um paralelismo entre a primeira e a segunda, cada uma com um pensamento completo. Esse paralelismo ocorre pelo recurso do paradoxo, da antítese de idéias, que criam uma tensão muitas vezes cômica, outras reflexiva, mas de impacto de surpresa para o leitor.

No aspecto da página, continua sempre ignorando a sinalização gráfica, as iniciais maiúsculas, o ponto final ou as vírgulas. Não se desfaz da linha sequencial sintática, nem da sintaxe coloquial, que é seu suporte de idéias.

Nalguns livros, o título aparece depois do poema, noutros, vem antes, mas sempre atuando no corpo do poema, completando sua idéia ou contrastando-a. A linguagem direta realça o raciocínio. O tom de fala, para não prejudicar o insólito lirismo:

lancei âncoras em mares ignotos
porque não conheço porto seguro

ANCORAGEM

141

O poema desenvolve um jogo de sentidos opostos. O primeiro é plural, o segundo, singular. A sonoridade da primeira sequência deixa o ritmo em suspenso. No segundo, ele é conclusivo. O primeiro é conduzido pelas seqüências *an* e *ar*. O segundo, pelas combinações de *p*, *o* e *r*. Os dois adjetivos finais são os que recebem a presença da gutural, porque as oposições se deslocam também para eles e, posteriormente, reaparece no título, que mistura as seqüências básicas das duas linhas, e contém em

si o sintagma coragem, que é o impulsionador da ação. O poema aponta para a situação do indivíduo fragilizado. O poeta é um navegador solitário, sem base firme onde descansar. Sua viagem não termina. Seu destino é inóspito: o mar de horizontes perdidos e sem sentido. O sentido é a terra de origem. Mas o poeta permanece indefinidamente numa base fluída, distante do mundo e da calmaria.

Outro exemplo, do livro *Manuscritos do sonho*, reincorpora a fantasia satírica:

O MEU BARMAN EXPLICA

sonhei que depois de morto
consegui fugir do cemitério

142

A dramaticidade da situação é empanada pelo tom de piada. O título faz parte do humor insólito, de idéia concisa. É uma situação de non-sense e absurdo. Seu sentido de liberdade é pleno, demonstrando ânsia de vida e embriagamento. O deboche com a idéia da morte é irreverente.

Os vocábulos *morto* e *cemitério*, ambientam soturnamente a seqüência sonora, a idéia de um estando contida no outro, com a recorrência da seqüência em m, t, r e o, que também se refaz no título.

Um verso insinua a tristeza da morte, o outro recupera o sabor da vida plena. A indecisão existencial entre o sonho e o tédio desdobra a polaridade entre o sério e o galhofeiro.

O seu trato com o leitor também é dúbio. Se, de um lado, cria uma tensão no plano das idéias apresentadas, de outro, relaxa essa tensão no plano da linguagem, que é sempre direta e

precisa. Se as imagens voam e revoam, a expressão desce ao chão e ao coloquial mesclado.

É o poeta da concisão exata e nunca se desvia de seu caminho, pingando poemas mínimos para compor uma obra extensa que constrói um universo paralelo, onírico e fantasioso, irônico e brincalhão.

NOTAS

¹WACHOWICZ, Ruy. *História do Paraná*. 6.ed., Curitiba, Vicentina, 1988, p.72.

²SAMWAYS, Marilda Binder. *Introdução à literatura paranaense*. Curitiba, Livros HDV, 1988, p.17.

³LEMINSKI, Paulo. *Série paranaenses*. Curitiba, Scientia et Labor, nº 2, 1988, p.12.

⁴BACK, Sylvio. *No cinema inoculado*. Curitiba, Edição Independente, 1988, p.17.

⁵ASSAD, Abrão. Entrevista concedida no dia 25/05/90.

⁶LOPES, Adélia Maria. Entrevista concedida no dia 25/05/90.

⁷LEMINSKI, Paulo. *Anseios Crí(p)ticos*. Curitiba, Criar Edições, 1986, p.77.

⁸Estas revistas são reteridas adiante.

⁹MAZZA, Luiz Geraldo. *Coluna Fogo Cruzado*. Curitiba, Correio de Notícias, 15/07/90, p.A-6.

¹⁰VAZ, Martins. *Jornal Scaps*. Curitiba, 1975.

¹¹JARDIM, Reynaldo. *Jornal Pólo Cultural*. Curitiba, 1978.

¹²WOJCIECHOWSKI, Antonio Thadeu et alii. *Sala 17*. Curitiba, Movimento Sala 17, 1978, p.9.

¹³CENTURIÃO, Alberto. *Sangra:ção*. Independente, Curitiba, 1980, p.3.

¹⁴WOJCIECHOWSKI, Antonio Thadeu et alii. *Oss*. Curitiba, Grupo OSS, 1985, p.3.

¹⁵PRADO, Roberto et alii. *Pérolas aos poucos*. Curitiba, Lagarto Editores, 1988, p.3.

- ¹⁶PRADO, Marcos et alii. *Odiário*. Curitiba, Lagarto Editores, 1987, p.2.
- ¹⁷PINA, Cláudia de. *Luara*. Curitiba, Grupo Encontro, 1982, p.7.
- ¹⁸PELLEGRINI, Domingos. *4 Poetas*. Curitiba, Editora Cooperativa de Escritores, 1976, p.4.
- ¹⁹AIRES, Aidenor et alii. *Ventô novo*. Curitiba, Editora Cooperativa de Escritores, 1976, p.3.
- ²⁰MATTOSO, Glaucio. *O que é poesia marginal*. São Paulo, 1981, p.44.
- ²¹CARDOSO, Alberto et alii. *Coletânea de Poesias*. Curitiba, Casa do Poeta, 1983, p.13.
- ²²REVISTA ZêBlue, Editora ZêBlue, Curitiba, 1980, capa.
- ²³CARDOSO, Alberto et alii. *Feiticeiro Inventor*. Curitiba, Criar Edições, 1985, p.9.
- ²⁴SOUZA, Colombo. *As sementes da noite*. Curitiba, Edição do autor.
- ²⁵MURALHA, Sidônio. *Os olhos das crianças*. 2.ed., Curitiba, Fundação Sidônio Muralha, 1983, p.3.
- ²⁶CARDOSO, Alberto. *Poenau*. Curitiba, Palavra Mágica Cultura Edições, 1988, p.90.
- ²⁷*Ibid.*, p.112.
- ²⁸RUIZ, Alice. *Paixão xama paixão*. Curitiba, Edição Independente, 1983, p.19.
- ²⁹RUIZ, Alice. *Navalha na liga*. Curitiba, Edição Independente, 1980, p.48.
- ³⁰PUPPI, Alberto. *Poema inédito*.
- ³¹BRAND, Jaques. *Revista ZêBlue*. Curitiba, Edições ZêBlue, 1980, p.12.
- ³²BAPTISTA, Josely Vianna. *Jornal Nicolau*. Curitiba, Secretaria de Estado da Cultura, Ano II, nº 17, 11/88, p.28.
- ³³WOJCIECHOWSKI, Thadeu. *Meteoro*. Curitiba, Edição Independente, 1983, p.37.

- ³⁴ Ibid., p.44.
- ³⁵ WOJCIECHOWSKI, Thadeu et alii. OSS. Curitiba, Grupo OSS, 1985, p.32.
- ³⁶ PRADO, Marcos. Poema inédito.
- ³⁷ PRADO, Roberto. Perolas aos Poucos. Curitiba, Lagarto Editores, 1988, p.14.
- ³⁸ HOFFMANN, Eduardo. Sete quedas da paixão. Curitiba, No peito e na raça Edições, 1986, p.12.
- ³⁹ LEMINSKI, Paulo. Caprichos e relaxos. São Paulo, Brasiliense, 1983, p.9.
- ⁴⁰ MAGELA, Geraldo. Mamilos de Vênus. Curitiba, Feira do Poeta, 1987, p.12.
- ⁴¹ PIRES, Delores. Criação. Curitiba, Edição Independente, 1989, p.26.
- ⁴² CABANAS, Luiz Carlos. Dois. Curitiba, Edição Independente, 1988, p.29.
- ⁴³ PERRINI, Edival. Olhos de Quitanda. Curitiba, Edição Independente, 1986, p.2.
- ⁴⁴ KONDERA, Jandyra et alii. Lâmo a leme nenhum. Curitiba, Grupo Encontroversia, 1986, p.34.
- ⁴⁵ LUNA, Bia de. Morfeu gargalha. Curitiba, Edição Independente, 1983, p.64.
- ⁴⁶ ANDRADE, Oswald. Manifesto da poesia pau-brasil. In Vanguarda européia e modernismo brasileiro, Cit., p.203.
- ⁴⁷ BOND, Cesar. As mulheres são todas. Curitiba, Edição Independente, 1986, p.42.
- ⁴⁸ MANOEL, Marise. Perfil de sal. Curitiba, Edições Zê-Blue, 1983, p.7.
- ⁴⁹ DUARTE, Otávio. Noticiário dos heróis. Curitiba, Edições Rainha, 1984, p.76.
- ⁵⁰ FARIA, Hamilton. Cidades do ser. São Paulo, Massao Hono, 1988, p.41.

- ⁵¹ BUENO, Wilson. *Poema inédito*.
- ⁵² RADTKE, Eulália Maria. *O sermão das sete palavras*. Florianópolis, Fundação Catarinense de Cultura, 1986, p.22.
- ⁵³ MACIEL, Gerson et alii. *Varandaes*. Curitiba, Edição Independente, 1984, p.72.
- ⁵⁴ ATEM, Reinoldo. *Urbe Urge*. Curitiba, Edições ZéBlue, 1982, p.10.
- ⁵⁵ Cadernos do MIS, nº 13, entrevista, Curitiba, 1989.
- ⁵⁶ KOLODY, Helena. *Viagem no espelho*. Curitiba, Criar Edições, 1988, p.181.
- ⁵⁷ Ibid., p.184.
- ⁵⁸ Ibid., p.155.
- ⁵⁹ Ibid., p.160.
- ⁶⁰ Ibid., p.160.
- ⁶¹ Ibid., p.129.
- ⁶² Ibid., p.149.
- ⁶³ Ibid., p.133.
- ⁶⁴ Ibid., p.134.
- ⁶⁵ Ibid., p.134.
- ⁶⁶ Ibid., p.135.
- ⁶⁷ Ibid., p.138.
- ⁶⁸ Ibid., p.142.
- ⁶⁹ Ibid., p.141.
- ⁷⁰ Ibid., p.130.
- ⁷¹ Ibid., p.108.
- ⁷² Ibid., p.108.

⁷³Ibid., p.72.

⁷⁴Ibid., p.72.

⁷⁵Ibid., p.73.

⁷⁶Ibid., p.74.

⁷⁷Ibid., p.35.

⁷⁸Ibid., p.38.

⁷⁹SIMÕES, João Manuel. *Canto plural ou Tentação de Ícaro*. Curitiba, Livros HDV, 1990, p.22.

⁸⁰SIMÕES, João Manuel. *Inscrições para os muros de Babilônia*. Curitiba, Littero-técnica, 1982, p.19.

⁸¹SIMÕES, João Manuel. *Rudepoema ou Peregrinação ad loca iniqua*. Curitiba, Edição Independente, 1985, p.6.

⁸²Ibid., p.7.

⁸³Ibid., p.20.

⁸⁴SIMÕES, João Manuel. *Sintaxe do silêncio*. Curitiba, Littero-técnica, 1984, p.7.

⁸⁵Ibid., p.7.

⁸⁶Ibid., p.8.

⁸⁷Ibid., p.11.

⁸⁸Ibid., p.21.

⁸⁹SIMÕES, João Manuel. *Canto em mí(m) ou A secreta viagem*. Curitiba, Littero-técnica, 1982, p.50.

⁹⁰Ibid., p.11.

⁹¹SIMÕES, João Manuel. *Poemas de um heterônimo crí(p)ti-co*. São Paulo, Grafikor, 1988, p.53.

⁹²Ibid., p.29.

⁹³SIMÕES, João Manuel. *Suma poética*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2.ed., 1983, p.28.

- ⁹⁴ SCHERNER, Leopoldo. *O dia anterior ao 1º dia da Criação*. São Paulo, Bolsa Brasileira do Livro, 1965, p.10.
- ⁹⁵ Ibid., p.15.
- ⁹⁶ Ibid., p.50.
- ⁹⁷ Ibid., p.51.
- ⁹⁸ BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem*. In *Estrela da vida inteira*, 14.ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1987, p.97.
- ⁹⁹ SCHERNER, Leopoldo. *O cântico dos cânticos*. Curitiba, Littero-técnica, 1981, p.9.
- ¹⁰⁰ SCHERNER, Leopoldo et alii. *Sala 17*. Curitiba, Movimento Sala-17, 1978, p.180.
- ¹⁰¹ Ibid., p.173.
- ¹⁰² Ibid., p.185.
- ¹⁰³ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo, Duas Cidades, 1978, p.15.
- ¹⁰⁴ SCHERNER, Leopoldo et alii. *Luara*. Curitiba, Grupo Encontro, 1982, p.95.
- ¹⁰⁵ MERQUIOR, José Guilherme. *Musa morena moça: notas sobre a nova poesia brasileira*. 1974.
- ¹⁰⁶ SCHERNER, Leopoldo et alii. *Luara*. Cit., p.87.
- ¹⁰⁷ ELLIOT, Thomas Stearn. *A essência da poesia*. Rio de Janeiro, Artenova, 1971, p.50.
- ¹⁰⁸ SCHERNER, Leopoldo et alii. *Sala 17*. Curitiba, Movimento Sala 17, 1978, p.178.
- ¹⁰⁹ LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos*. Curitiba, Criar Edições, 1986, p.3.
- ¹¹⁰ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relachos*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p.30.
- ¹¹¹ Ibid., p.80.
- ¹¹² Ibid., p.51.

¹¹³ GUIMARÃES, Denise. *A poesia crítico-inventiva*. Curitiba, Biblioteca Pública do Paraná, 1985.

¹¹⁴ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relachos*. Cit., p.13.

¹¹⁵ Ibid., p.9.

¹¹⁶ LEMINSKI, Paulo. *Não fosse isso e era menos/não fosse tanto e era quase*. Curitiba, Edição Zap, 1980.

¹¹⁷ LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. Curitiba, Edição Independente, 1975, p.5.

¹¹⁸ LEMINSKI, Paulo. *Não fosse isso e era menos/não fosse tanto e era quase*. Cit.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ LEMINSKI, Paulo et alii. *Feiticeiro inventor*. Cit., p.92.

¹²¹ LEMINSKI, Paulo. *Polonaises*. Curitiba, Edição Independente, 1980, p.35.

¹²² LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relachos*. Cit., p.74.

¹²³ Ibid., p.138.

¹²⁴ Ibid., p.19.

¹²⁵ LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo, Brasiliense, 1987, p.25.

¹²⁶ Ibid., p.23.

¹²⁷ Ibid., p.89.

¹²⁸ SOSSELLA, Sérgio Rubens. *Tatuagens de Nathannael*. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 1981, p.129.

¹²⁹ BOND, Cesar. Entrevista concedida em 22/05/90.

¹³⁰ SOSSELLA, Sérgio Rubens. *Tatuagens de Nathannael*. Fundação Cultural de Curitiba, 1981, p.143.

¹³¹ Ibid., p.110.

¹³² Ibid., p.55.

¹³³ SOSSELLA, Sérgio Rubens. *Cantares de Elpenor*. Jaú, Edição Independente, 1986, p.15.

¹³⁴ Ibid., p.10.

¹³⁵ Ibid., p.31.

¹³⁶ Ibid., p.57.

¹³⁷ SOSSELLA, Sérgio Rubens. *No mar, morto*. Paranavaí, Edição Independente, 1987, p.9.

¹³⁸ Ibid., p.6.

¹³⁹ SOSSELLA, Sérgio Rubens. *Ao vencedor, as batalhas*. Paranavaí, Fundação Cultural de Paranavaí, 1987, p.34.

¹⁴⁰ SOSSELLA, Sérgio Rubens. *Nunca mais outra vez*. Paranavaí, Edição Independente, 1986, p.137.

¹⁴¹ SOSSELLA, Sérgio Rubens. *Tatuagens de Nathannael*. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 1981, p.27.

¹⁴² SOSSELLA, Sérgio Rubens. *Manuscritos do sonho*. Assis Chateaubriand, Edição Independente, 1986, p.14.

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

Desenvolvendo este estudo sob orientação dos princípios teóricos de Bakhtin, procuramos, no segundo capítulo, verificar a série literária com a qual dialoga ativamente a poesia contemporânea, num sentido de permanência ou de superação, e como ela veio se desenvolvendo historicamente por injunção de seu diálogo permanente com cada época social. As concepções poéticas se renovam enquanto criação ideológica de uma época.

Para BAKHTIN, o fato literário só é compreensível em contexto, em diálogo permanente com o meio, onde se encontram também o autor e os leitores, que, por sua vez, dialogam entre si e com as séries literária, cultural ou social, mais imediatas ou mais amplas. Para ele, esse dialogismo multidirecionado é a forma de existência ativa da obra literária.

Para sistematizar esta situação complexa, o sociólogo e lingüista monta um triângulo do modo de ser literário, tendo como centro o texto e como vértices, no caso do romance, que foi seu objeto de estudo predileto, o autor, o leitor e o herói. No caso da poesia, só avaliada em comparação com o romance, deixa-se de considerar o conceito de herói, já que a poesia não dá voz ao outro. Nela, apenas a voz do poeta se faz representar. Aquele triângulo dialógico da gênese literária seria apoiado, então, no poeta, no leitor e no tópico da fala, que incorpora os temas oriundos da situação social, correspondentes à posição do herói no diagrama bakhtiniano. O diálogo do poeta com a

a sua época, com a modernidade, torna-se o eixo central para a renovação de posturas e estilos. Na poesia, ainda, e principalmente na atual, destaca-se na situação social um interlocutor dinâmico, que é a série poética, a anterior e a de seu tempo. Apontamos, assim, diferentes concepções de poesia surgidas historicamente sob os efeitos das transformações sociais mais amplas, e que ainda hoje fazem parte de uma intertextualidade viva, que nos informa e influencia, sistematizando aquela teia de elos culturais que interagem e dialogam, no plano cultural histórico.

BAKHTIN diz que "cada fenômeno da cultura é concreto e sistemático, ou seja, ocupa uma posição substancial qualquer em relação à realidade preexistente de outras atitudes culturais e por isso mesmo participa da unidade cultural prescrita".¹

Essa unidade cultural se movimenta no tempo e, por isso, procuramos ressaltar as mudanças das formas e conteúdos poéticos em consonância com a ideologia histórica do homem histórico, em confronto ou em adaptação com a situação social, no interior das grandes transformações culturais, mas não num sentido qualquer e sim numa direção em que se crie uma unidade cultural sistemática, quer dizer, aproveitando uma herança que é o repertório de seu tempo.

Presentifica-se, assim, a cada nova leitura significativa, aquilo que é próprio da cultura: viver numa temporalidade maior e criar neste grande tempo uma unidade sistemática, quer dizer, orgânica, pertinente, mas não isenta de tensões contraditórias.

Esse contínuo evoluir das linguagens poéticas traz em si a ambigüidade das inflexões individuais e subjetivas, atuando

ao lado das interferências sociais e objetivas que condicionam, em sua generalidade, as vozes individuais originais, desde que no intercâmbio de um diálogo profícuo.

BAKHTIN esclarece que "uma obra explode as fronteiras de seu tempo, ela vive nos séculos, dito de outra forma, na grande temporalidade, e, fazendo isso não é raro que essa vida (e é sempre verdadeira para uma grande obra) seja mais intensa e mais plena que no tempo de sua contemporaneidade".²

Em poesia, especialmente, essa unidade de tensões sistematizadas se inscreve na poética de cada época, enquanto diálogo especializado com a poesia do passado e do presente, originando uma intertextualidade formadora e destruidora de estilos. A poesia produzida na contemporaneidade é portadora de uma herança cultural, particularmente falamos dos aspectos oriundos do modernismo e das vanguardas posteriores, quer dizer, a poesia deste século, e até mesmo, eventualmente, alguma dicção classicizante ou forte individualidade romântica, com tendências herméticas simbolistas. São vários e significativos esses elementos e criam feições particulares da poesia atual. Isso não quer dizer que essa poesia seja um mero desdobramento da poesia anterior. Ela tem personalidade própria, porque as diferentes épocas configuram momentos sociais, culturais e poéticos distintos. No entanto, essas distinções, antes de serem diferenças estéticas que são, surgem de diferentes posturas do escritor perante a sua modernidade, como ele a recebe no seu trabalho ou a deforma, como ele a isola ou fragmenta, como ele a molda em seus aspectos esquematizados, em sua visão artística, como dialoga com ela.

BAKHTIN diz que "a particularidade principal do estético

... é o seu caráter receptivo e positivamente acolhedor: a realidade preexistente ao ato, identificada e avaliada pelo comportamento, entra na obra (mais precisamente, no objeto estético) e torna-se então um elemento constitutivo indispensável. Nesse sentido, podemos dizer: de fato, a vida não se encontra só fora da arte, mas também nela, no seu interior, em toda plenitude do seu peso axiológico; social, político, cognitivo ou outro que seja".³ O poeta da atualidade incorpora a sua modernidade de uma maneira diferente, própria da época de ideologias fugazes e momentâneas, em que a perda da esperança no futuro modifica o tom do diálogo do indivíduo com seu mundo, valorizando o momento presente e passageiro, num clima de aproveitamento de bens descartáveis. O grau de envolvimento mútuo se modifica, entre autor e situação, na passagem da década de 60 para a de 70.

No terceiro capítulo, traçamos um quadro dessa produção poética a partir de seu surgimento em Curitiba, numa situação localizada que se insere no quadro geral da poesia contemporânea brasileira.

Essa poesia radicaliza alguns aspectos selecionados do modernismo e, de outro lado, ameniza a radicalidade de alguns aspectos do trabalho das vanguardas do período desenvolvimentista. A aproximação com o modernismo está na tendência à brevidade satírica de Oswald de Andrade ou na postura coloquial de Manuel Bandeira. A aproximação com práticas vanguardistas se dá na exploração da materialidade da língua, fônica ou visualmente, sem debruçar-se exclusivamente nisso. As tonalidades herméticas inauguradas notadamente com o simbolismo francês são quase uma obrigatoriedade da poética atual, que subverte o sentido de clareza da época clássica. A visão fragmentada do mundo é uma con-

tingência do indivíduo na sociedade de massas. Essa é uma poesia que privilegia as posições de ruptura com o passado, com as linguagens fixas, o que se dá em todas as artes, mas amalgama criativamente, de algum modo, as formas novas com as antigas, principalmente onde a força da tradição é mais admitida.

O poeta contemporâneo adota um diálogo peculiar com relação à sua modernidade, que é outra a partir da década de 70. Não se vive mais o início da industrialização do período modernista, nem a importação de tecnologias do período desenvolvimentista, com suas ressonâncias na ideologia de cada época. Não se vive mais o envolvimento integral com a situação social, típico da década de 60, com suas posturas participantes.

Nossa modernidade, agora, apresenta traços saturados de um capitalismo monopolizado precocemente para que se pudesse integrar aos quadros de um imperialismo multinacional, por vias de uma política excludente e concentradora. Nessa conjuntura social, vivendo num regime de força prolongado, que torna impotentes as forças sociais contrárias, o poeta contemporâneo se descompromissa da responsabilidade social, afasta-se de preocupações mais abrangentes com o país e seu povo, e volta-se para seu próprio mundo cotidiano presente. Nessa modernidade, há uma perda generalizada de esperanças num futuro melhor, coisa que até então se mantinha, a favor ou contra.

Otávio Paz diz numa entrevista, referindo-se à revolta da juventude, que "agora, na segunda metade do século XX, esses meninos e meninas, ouvindo a velha mensagem dos poetas românticos desde William Blake até os surrealistas, ouvindo e fazendo suas estas mensagens, reivindicam para o instante, para o aqui e agora, seu valor fundamental. Esta é uma mudança radi-

cal. Não é apenas uma mudança política ou econômica, mas vai longe, afeta a substância mesma de nossas crenças. O valor mais profundo não está mais no futuro, além do tempo, além do presente".⁴

Tampouco se crê mais em qualquer tipo de interferência que possa modificar os rumos do país, governado por um Estado burocrático inatingível e onipotente. O cidadão volta-se para seu pequeno mundo individual e perde a perspectiva do conjunto. Com a descrença na realidade ou na ação prática, crescem os apelos do espírito místico e do sonho, da evasão individual e do delírio artificial. O poeta abandona a janela e volta-se para o espelho. A dicção lírica assume tonalidades irônicas, desconfiadas, descontentes, desencantadas, galhofeiras, jocosas, quando não simplesmente elimina a realidade enquanto referencial e refugia-se no mundo da cultura com altiva indiferença. Não predomina a empatia e o envolvimento solidário perante uma realidade brasileira violentada e orientada para o isolamento entre suas partes. A posição do autor é mais individualizada, voltada para os seus arredores, distanciada dos amplos horizontes ou das questões gerais.

Octávio Paz ressalta que "inclusive quando reina a discórdia entre sociedade e poesia — como ocorre em nossa época — e a primeira condena a segunda ao desterro, o poema não escapa à história: continua sendo, em sua própria solidão, um testemunho histórico".⁵

Isso tem conseqüências no campo estilístico, segundo a posição do poeta perante uma sociedade que não o absorve valorativamente.

O gigantismo das instituições urbanas cria no homem um

generalizado sentimento de impotência e um reduzido espaço de interferência social. O descaso pelo outro é um sentimento que se generaliza e gera envolvimento passageiros e superficiais, distanciados, entre os pólos do tripé originador do ato estético.

Alfredo Bosi, no livro *O ser e o tempo da poesia*, diz que "nessa cultura, o homem é átomo voltado para si, cortado da comunidade; e, átomo, concebe os outros homens e as coisas como outras tantas mônadas. Há pouco lugar para as formas da socialidade primária, quando tudo é medido pelo status, pelo dinheiro, pelo caráter abstrato das instituições, e quase nenhum lugar para a relação afetiva direta com a Natureza e o semelhante. Egoísmo e abstração geram modos de sentir, agir e falar muito distantes das condições em que se produz a poesia: que é um exercício próprio da empatia, das semelhanças, da proximidade".⁶

Numa época de generalizada indiferença e de intensa consciência com respeito à impotência social da arte e da poesia, surgem novas formas da arte pela arte, da poesia enquanto objeto material. É uma época que favorece o desabrochar de experiências de linguagem, poetas que escrevem para poetas com linguagens herméticas, de costas para a situação social mais ampla. Alfredo Bosi novamente é quem ressalta: "é a ideologia dominante que dá, hoje, nome e sentido às coisas ... a poesia há muito que não consegue integrar-se feliz nos discursos correntes da sociedade. Daí vêm as saídas difíceis: o símbolo fechado, o canto oposto à língua da tribo, antes brado ou sussurro que discurso pleno ... a poesia moderna foi compelida à estranheza e ao silêncio. Pior, foi condenada a tirar só de si a substância vital".⁷

Nesse quadro é que se dá a prevalência das formas breves que facilita o trabalho das linguagens sobre si mesmas e dá realce às equivalências sonoras ou semânticas. É o espaço propício para a fragmentação interna da palavra que conduz ao seu aproveitamento visual e à exploração do espaço branco da página, tendências que procuram uma saída para a crise do discurso verbal numa sociedade saturada por mensagens visuais.

Esse tipo de poesia não propicia envolvimento emocional e sim a reflexão instantânea, o saque de idéias rápidas, a ironia e o humor, ou apenas uma idéia em relação a uma situação isolada. O poema sintético pode ser veículo adequado a uma visão fragmentada do mundo. Ele não procura perceber o conjunto de uma situação e aprofundar-lhe a avaliação poética. Antes, fixa-se num determinado aspecto, num fragmento isolado e comenta-o rapidamente.

Por outro lado, a poesia curitibana, e a brasileira em geral das décadas de 70 e 80, é profundamente marcada por uma ausência, que é a da arte participativa dos anos 60, voltada para o homem e a melhoria de sua condição. A música, o teatro, o cinema, a literatura daqueles anos brotavam da grande discussão nacional a respeito da situação do país e de seu povo. Uma arte que retirava inspiração de realidades coletivas e nacionais, fazendo-se algumas vezes partícipe orgânica ou engajada nos movimentos sociais.

O corte histórico com o movimento cultural anterior ao Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968, ocasionou o retraimento do escritor em relação aos temas sociais. A posição individual solitária foi, nesse quadro, uma contingência para a poesia da década de 70, que buscou formas compensatórias para sair

do isolamento momentâneo. No livro *Poesia jovem, anos 70*, He-loísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Messeder Pereira comentam que "no caso do 'boom' poético da década de 70, não seria correto classificá-lo como um movimento. Ao contrário, o que se verifica em meio a uma enorme efervescência de poetas e poemas é a emergência de tendências as mais heterogêneas, unidas apenas pela bandeira comum da postura anárquica e vitalista, na defesa do direito de se agitar a poesia como forma de resistência ao sufoco do momento".⁸ A idéia de agitação poética é propícia para vencer as barreiras do isolamento entre os autores e os públicos.

Em Curitiba, na década de 70, destacaram-se na atividade grupal e divulgadora a Cooperativa de Escritores e o Movimento Sala 17. Na década de 80 destacaram-se o Grupo ZêBlue, o Grupo OSS e o Encontro, que se organizaram em torno de uma editoração coletiva para maior penetração na mídia.

Vivendo numa sociedade de massas, mas sem públicos de massa, o poeta contemporâneo tem procurado alternativas para superar os obstáculos estruturais de uma sociedade que o afasta de maiores audiências, num país de terceiro mundo, com um povo analfabeto e pobre e uma classe média salariada e televisiva.

A tecnologia de comunicação de massas, por onde passa qualquer tipo de arte hoje em dia, para atingir maiores plateias, tem relegado o veículo tradicional que é o livro a um plano secundário e, com ele, a posição do poeta na hierarquia social.

Para contornar as barreiras da incomunicabilidade, o poeta contemporâneo tem buscado outros veículos os mais varia-

dos, como suporte de sua mensagem. Qualquer suporte é válido para a comunicação poética, que não apenas o livro na prateleira. Dentre os poetas citados, Paulo Leminski ocupou-se da letra de música, Eduardo Hoffmann desenhou poemas nos muros, Geraldo Magela realizou varais de poesia, Helena Kolody teve poemas impressos em out-doors, Edival Perrini utilizou cartões postais, Marise Manoel teve poemas aproveitados em cartazes.

O poema breve, à semelhança da linguagem publicitária ou televisionada, rápida, direta e coloquial, presta-se integralmente a esta utilização dessacralizante e intersemiótica, multimídia e eletrônica.

Condenado a escrever para poetas, o poeta contemporâneo, em seu heterogêneo fazer, procura soluções viáveis para atingir o leitor, mas também conforma-se e integra-se a esta situação de descompromisso com o público, incentivando uma poesia de linguagens ambíguas e pessoais. Thadeu Wojciechowski e Marcos Prado fizeram uma linguagem da gíria e do coloquial. Josely Baptista e Jandyrá Kondera preferiram a invenção lingüística própria. Boa parte dessa poesia fala uma linguagem de difícil apreensão, sonoramente atomizada e sintaticamente transgressora.

Alberto Puppi e Jagres Brand hermetizam musicalmente o enunciado, que deixa de ser fala corrida para transformar-se em artesanato detalhado.

A incompreensibilidade das linguagens intensifica a marginalidade social do poeta. O ato poético adquire sua total irresponsabilidade, seu senso de inutilidade social, seu caráter de brincalhão, seu caráter de jogo lúdico sem conseqüências. A ambigüidade de sentidos torna-se um valor buscado em si mesmo. A poesia é obrigada a teorizar-se para explicar-se e, nesse pro-

cesso de socialização, transforma-se em exemplo prático de abstrações teóricas.

Em sua contingência individualizadora, de outro lado, a poesia das décadas de 70 e 80 apresenta fortes aberturas para o elemento do dia-a-dia, do cotidiano do indivíduo, do coloquial urbano, do ambiente familiar e existencial, tanto nos estratos objetivos, enquanto temática, vivência do momento focalizado, quanto nos estratos lingüísticos, enquanto utilização de elementos do falar comum, da prosódia urbana organizada pela fala dos grupos sociais. Roberto Prado e Leopoldo Scherner conseguem afastar-se igualmente dos pólos extremos, realizando uma poesia de síntese de linguagens em equilíbrio. Otávio Duarte e Gerson Maciel trabalham com a incorporação de tonalidades diárias imediatas, integradas a um enfoque de fantasia e imaginação.

O voltar-se para a vida, contraponto das linguagens obscuras, é direcionado também para o mundo do indivíduo, na busca da revelação momentânea, fugindo ao tédio urbano pelo prazer exacerbado, pelo delírio artificial ou pela liberação comportamental.

No livro *Poesia jovem, anos 70*, onde se encontram poemas de alguns poetas paranaenses, lemos que "recuando a poesia política de 'tese', os poetas voltam-se sobre o conteúdo de sua própria experiência existencial num momento especialmente difícil da história e da política brasileira. Essa volta à primeira pessoa, à escrita da paixão e do medo enquanto resposta crítica, mostra-se um caminho eficaz no sentido de romper o silêncio e a perplexidade que tomaram de assalto a produção cultural no início da década. Assim, o foco da crítica social passa do plano mais abstrato das idéias para o interior da vivência cotidiana

sentida na riqueza de sua dimensão política. O sentimento de asfixia experimentado no dia-a-dia é trabalhado com amor e humor".⁹

Essa atitude se afasta da literatura elaborada com dicção virtuosística e procura dar ênfase à intervenção comportamental, unindo poesia e vida, recuperando a oralidade do diálogo direto, fugindo ao verso literário construído e abrindo largo caminho para o verso mais solto e espontâneo. Bia de Luna e Alberto Cardoso realizam, de maneiras diferentes, essa conjugação com a dicção oralizada.

A dessacralização da poesia, sua aproximação com a vida de todo dia, fazem parte da postura de uma geração que não acredita no futuro e aproveita o momento presente para o prazer poético passageiro.

Carlos Alberto Messeder Pereira, no livro *Retrato de Época*, diz que abre-se uma política existencial de "interferências no cotidiano e não na forma de discussão de grandes questões".¹⁰ Esse autor opina ainda que "o caráter contraditório da modernização (aliada que está à reprodução dos aspectos mais arcaicos) se sobressai grandemente. A técnica passa de instrumento de desenvolvimento (por ingênua ou não que fosse esta esperança) a instrumento claro de dominação e de repressão ... A racionalidade tecnológica é cada vez mais sinônimo de racionalidade tecnocrática. Concretiza-se, cada vez mais, uma base segura para a desconfiança frente à tecnologia, à modernização e ao progresso".¹¹ Esse o ponto de partida em comum para movimentos contestatórios diversos, como os hippies, os punks, darks, naturalistas, alternativos, contraculturais, ecológicos. A poesia frequentemente assumiu posições conflituosas ou problemáticas

frente a essa modernidade depredadora. A liberação sexual e o uso de drogas foram a contrapartida dessa falta de perspectiva existencial dentro do sistema e tiveram repercussões na criatividade poética, no uso de temas abertamente sexuais tratados com a naturalidade do cotidiano e no apreço por linguagens rarefeitas, com posturas oníricas.

A brevidade da poesia lhe confere uma adaptabilidade integral à urbanidade contemporânea. A flexibilidade do poema curto lhe permite conviver com todas as formas da comunicação de massa e inscrever-se na paisagem saturada de mensagens das grandes metrópoles. O espírito de rebeldia individual romântico que se afasta da normatividade clássica objetiva permanece muito forte no poeta da atualidade cosmopolita, que tem na originalidade seu objetivo primeiro. A ansiedade pelo novo orienta toda a criação estética atual, acompanhando a rotatividade das formas urbanas efêmeras, o que lhe confere um perfil variado e rico.

Em Curitiba — capital anteriormente habituada a padrões poéticos acadêmicos tradicionalistas e acomodados — a poesia publicada teve seus rumos modificados por essa copiosa produção lírica, que assumiu formas diversificadoras e integradoras de uma linguagem atualizada, que se alimenta em fontes dinâmicas e críticas, que vão inspirar toda a nova geração da poesia nacional.

Podemos verificar como subsiste uma poesia de preservação da tradição ao lado de uma poesia de renovação dos recursos estilísticos, até mesmo na obra de um mesmo autor. Uma nova poética pretende anunciar-se pela voz das novas linguagens subversoras, que permanecem direcionadas a públicos restritos e exi-

gentes, criando um distanciamento das linguagens mais comuns.

Um setor mais propenso à radicalização do trabalho com os recursos puramente lingüísticos auto-intitula-se a vanguarda de um processo linear que se afasta decididamente da prática das formas regulares.

O mais claro realizador de uma estética conservacionista é João Manuel Simões. Aproximam-se dele, neste particular, Sidônio Muralha e Colombo de Souza. No outro lado, na ponta da radicalização vanguardista, está Paulo Leminski, acompanhado de Alice Ruiz. Mas os influxos renovadores atingem uns e outros e se direcionam em rumos variados e pessoais. Outras dicções poéticas aparecem vindas de um diálogo mais articulado e amplo com a situação extra-verbal. Cesar Bond e Reinoldo Atem adotam uma reflexão mais explícita com o contexto. A vanguarda e a marginalidade se aproximam, no trato das formas rápidas, uma com dicção rarefeita, outra na linha da oralidade. Sérgio Rubens Sossella é o realizador por excelência do poema breve, concretizando um tipo de poesia original e próprio, desvinculado de parâmetros da época ou da moda. A poeta que dá o tom reflexivo ao poema sintético é Helena Kolody. Leopoldo Scherner movimenta-se do verso livre à palavra atomizada na página, numa poesia de síntese das linguagens modernas.

O espírito romântico subversor das formas fixas convive paradoxalmente com uma forte individualização simbolista, para gerar exigências de culto ao novo e ao original, sem o quê não existe a arte da atualidade.

Há um sentimento generalizado de desapego ao real, em suas formas institucionais ou convencionais. A liberdade individual é o corolário possível, perante uma sociedade represso-

ra que não oferece perspectivas.

O influxo de contemporaneidade insurgente é bastante forte e alimenta-se de toda uma exigência de novos padrões, estabelecida na atividade cultural toda, no ambiente humano e social.

Esse espírito de modernidade só pode ser concebido de maneira ambivalente, porque, se de um lado, ele é receptivo à renovação das linguagens, de outro, ele é crítico ou conflituoso com relação à desumanidade do progresso, seu grau de violência e degradação social. Todos os cinco poetas destacados apresentam uma visão negativa da realidade social e, portanto, não desejam celebrá-la. Respondem a essa restrição de maneira diversa e vivenciam este embate de modo distinto. Mas todos se refugiam. Helena Kolody na solidão, João Manuel Simões no mundo da cultura, Sérgio Rubens Sossella no sonho, Paulo Leminski no universo das linguagens e Leopoldo Scherner nas origens primeiras.

A ambientação urbana cosmopolita não admite o fato poético sem conflito. Propostas e posturas alternativas são elaboradas, para a crise da poesia e para a crise do homem, numa sociedade terceiro-mundista em transformação acelerada.

No conjunto, há um forte sentimento de desapego às formas poéticas anteriores ao século XX, gerando um sentido de ruptura intenso e continuado, que se impregna de um envolvimento superficial e individualizado com a modernidade e faz da poesia a voz autêntica do indivíduo numa sociedade de massas. Essa conquista é resultado de uma evolução contínua das formas poéticas através das épocas históricas, no sentido de uma abertura cada vez maior de seus limites para a subjetividade lírica.

Fica constatada a existência de um volume significativo de obras publicadas, nesse período, na capital do Paraná, e ficam apontadas suas tendências principais, seu posicionamento diferenciado perante o mundo, suas escolhas lingüísticas, seus procedimentos gerais. Assim se armam as afinidades e os rumos de um panorama eclético, que se compõe de individualidades amadurecidas.

NOTAS

¹BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo, Unesp, Hucitec, 1988, p.31.

²FARACO, Carlos Alberto et alii. *Uma introdução a Bakhtin*. Curitiba, Editora Matier, 1988, p.44.

³BAKHTIN, Mikhail. *Op. Cit.*, p.33.

⁴PAZ, Octávio. Entrevista transcrita na revista *Anima*, nº 2, Rio de Janeiro, 1977.

⁵PAZ, Octávio. *Signos em notação*. São Paulo, Perspectiva, 2.ed., 1976, p.54.

⁶BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, 1983, p.112.

⁷*Ibid.*, p.143.

⁸HOLLANDA, Heloísa Buarque de et alii. *Poesia jovem anos 70*. São Paulo, Abril Cultural, 1982, p.4.

⁹*Ibid.*, p.54.

¹⁰PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de Época*. Rio de Janeiro, Funarte, 1981, p.54.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 AIRES, Aidenor et alii. *Ventonovo*. Curitiba, Cooperativa de Escritores, 1977. 118p.
- 2 ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. 7.ed., Rio de Janeiro, Sabiã, 1973. 294p.
- 3 _____. *A nosa do povo*. São Paulo, Círculo do Livro, 1985. 197p.
- 4 ARISTÓTELES. *Poética*. In: *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1979. p.241-321.
- 5 ATEM, Reinoldo. *Urbe Urge*. Curitiba, ZêBlue, 1982.
- 6 ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 1975. 226p.
- 7 BANDEIRA, Manuel. *Antologia Poética*. 6.ed., Rio de Janeiro, Sabiã, 1972. 242p.
- 8 _____. *Itinerário de Pasárgada*. 3.ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. 134p.
- 9 BACK, Sylvio. *No cinema inoculado*. Curitiba, Bamerindus, 1989. 44p.
- 10 BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, Hucitec, 1988. 196p.
- 11 _____. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo, Unesp/Hucitec, 1988. 439p.
- 12 BARROS, Carlos. *Fênix*. Belo Horizonte, Arte de Quintal, 1989. 120p.
- 13 BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. 3.ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985. 658p.
- 14 BITTENCOURT, Roberto. *Ais de cá*. Curitiba, Edição do Autor, 1979. 70p.
- 15 _____. *Pass*. Curitiba, Edição do Autor, 1982. 36p.
- 16 BOFF, Vilson. *Verso Cativo*. Curitiba, Edição do Autor, 1987. 85p.

- 17 BOND, Cesar. *Ah, esses homens tão chapêus*. Curitiba, Edição do Autor, s.d. n.p.
- 18 _____. *As mulheres são todas*. Curitiba, Edição do Autor, 1986. n.p.
- 19 BOPP, Raul. *Cobra Norato*. 12.ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978. 150p.
- 20 BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3.ed., São Paulo, Cultrix, 1987. 582p.
- 21 _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, 1983. 220p.
- 22 _____. *Dois*. Curitiba, Edição do Autor, 1988. 84p.
- 23 CABANAS, Luiz Carlos et alii. *Limo a leme nenhum*. Curitiba, Grupo Encontroversia, 1986. 82p.
- 24 CAMPOS, Augusto de et alii. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo, Brasiliense, 1987. 205p.
- 25 _____. *Viva via*. São Paulo, Brasiliense, 1986. 253p.
- 26 CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 3.ed., São Paulo, Perspectiva, 1975. 226p.
- 27 _____. *Xadrez de Estrelas*. São Paulo, Perspectiva, 1976. 250p.
- 28 CÂNDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 6.ed., Belo Horizonte, Itatiaia, 1981. 2 v.
- 29 _____. *Literatura e Sociedade*. 7.ed., São Paulo, Nacional, 1985. 193p.
- 30 CÂNDIDO, Antonio & CASTELO, Aderaldo. *Modernismo*. 6.ed., Rio de Janeiro, Difel, 1977. 374p.
- 31 CAPUCHO, Nelson. *Sunda e Cogumelo*. Londrina, Cavalo Incendiado, 1983. n.p.
- 32 CARDOSO, Alberto et alii. *Coletânea de poesias*. Curitiba, Casa do Poeta, 1983. 123p.
- 33 _____. *Feiticeiro Inventor*. Curitiba, Criar, 1985. 118p.
- 34 _____. *Poenau*. 2.ed., Curitiba, Palavra Mágica, 1988. 116p.
- 35 CARUSO, Raimundo. *Poema pra certa canção*. Curitiba, Cooperativa de Escritores, 1976. 126p.
- 36 CENTURIÃO, Alberto et alii. *Sangra-cio*. Curitiba, Movimento, Sala 17, 1980. n.p.
- 37 DACOSTA, Desiré et alii. *Varandaes*. Curitiba, Casa do Poeta, 1984. 150p.

- 38 DOIN, Eliane. *Háto*. Curitiba, Beija-flor, 1982. n.p.
- 39 _____. *Linha vertical*. Curitiba, Edição do Autor, 1987. 148p.
- 40 DUARTE, Otávio. *Alice*. Curitiba, ZêBlue, 1982. 54p.
- 41 _____. *Noticiário dos heróis*. Curitiba, Rainha Louca, 1984. 89p.
- 42 ELLIOT, Thomas Stearn. *A essência da poesia*. Rio de Janeiro, Artenova, 1972. 167p.
- 43 FARACO, Carlos Alberto. Bakhtin: uma overdose de pluralidade. In: *Fragmenta*. Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 1989. 6, p.167-74.
- 44 FARACO, Carlos Alberto et alii. *Uma introdução a Bakhtin*. Curitiba, Hatier, 1988. 105p.
- 45 FARIA, Hamilton. *Cidades do ser*. São Paulo, Massao Hono, 1988. 93p.
- 46 _____. *Estações*. São Paulo, Algor, 1983. n.p.
- 47 FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 7.ed., Rio de Janeiro, Zahar, 1979. 254p.
- 48 FONTENELLE, Raimundo. *A colheita do mundo*. Porto Alegre, Seriemá, 1986. 82p.
- 49 _____. *Presença*. Curitiba, Edição do Autor, 1978. n.p.
- 50 FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo, Duas Cidades, 1978. 349p.
- 51 GEBRAN, Cristina. *Blasphêmias*. Rio de Janeiro, Edição do Autor, 1984. 61p.
- 52 GOMES, João Carlos Teixeira. *Gregório de Matos, o Boca de Brasa*. Petrópolis, Vozes, 1985. 390p.
- 53 GUIMARÃES, Denise. *A poesia crítico-inventiva*. Curitiba, Secretaria de Estado da Cultura, 1985. 118p.
- 54 GUINSBURG, Jacô. *O Romantismo*. 2.ed., São Paulo, Perspectiva, 1985. 323p.
- 55 GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. São Paulo, Círculo do Livro, 1982.
- 56 _____. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989. 187p.
- 57 _____. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. 3.ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984. 143p.
- 58 GRAHL, Viviane. *Espelho Natureza*. Curitiba, Edição do Autor, 1989. n.p.

- 59 HOFFMANN, Eduardo. *Rasantes*. Curitiba, Edição do Autor, 1985. 68p.
- 60 _____. *Sete quedas da paixão*. Curitiba, No Peito e na Raça Edições, 1986. 52p.
- 61 _____. *Trens*. 2.ed., Curitiba, Secretaria de Estado da Cultura, 1985. 62p.
- 62 HOLLANDA, Heloísa Buarque et alii. *Poesia jovem - anos 70*. São Paulo, Abril Educação, 1982. 112p.
- 63 HORÁCIO: Epístolas e Pisões. In: *Obras completas de Horácio*. São Paulo, Cultura, 1941. 318p.
- 64 KLAFFKE, Aristides et alii. *Contraamão*. São Paulo, Pinóia, 1978. 90p.
- 65 KOLODY, Helena. *Poesia Mínima*. Curitiba, Criar, 1986. 47p.
- 66 _____. *Sempre palavra*. Curitiba, Criar, 1985. 47p.
- 67 _____. *Viagem no espelho*. Curitiba, Criar, 1988. 205p.
- 68 _____. *Anseios Crípticos*. Curitiba, Criar, 1986. 142p.
- 69 _____. *Caprichos & Relaxos*. São Paulo, Brasiliense, 1983. 151p.
- 70 LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. Curitiba, Grafipar, 1975. 215p.
- 71 _____. *Distraídos venceremos*. São Paulo, Brasiliense, 1987. 133p.
- 72 _____. *Não fosse isso e era menos/não fosse tanto e era quase*. Curitiba, ZAP, 1980. n.p.
- 73 _____. *Polonaises*. Curitiba, Edição do Autor, 1980. n.p.
- 74 LOBO, Luíza. *Teorias poéticas do romantismo*. Rio de Janeiro, Mercado Aberto, 1987. 278p.
- 75 LUNA, Bia de. *Morfeu Gargalha*. Curitiba, Edição do Autor, 1983. 67p.
- 76 LYRA, Pedro. *Conceito de poesia*. São Paulo, Ática, 1986. 96p.
- 77 MAGELA, Geraldo. *Bendita boca maldita*. Curitiba, Edição do Autor, 1982. 58p.
- 78 _____. *Mamilos de Vênus*. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 1987.
- 79 _____. *Os calombos dos quilombos*. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 1983. n.p.

- 80 _____. *Se Metamorfofosse ...*. Curitiba, Edição do Autor, 1984. n.p.
- 81 MANOEL, Marise. *Galo sem turno*. Curitiba, Edição do Autor, 1980. 62p.
- 82 _____. *Perfil de sal*. Curitiba, ZêBlue, 1983. n.p.
- 83 MARCELINO, Walmor. *Confabulário*. Curitiba, Edição do Autor, 1980. n.p.
- 84 _____. *As Estações*. Curitiba, Edição do Autor, 1981. 92p.
- 85 MARINS, Jota. *Fazendo o dia*. Curitiba, Araucária Cultural, 1985. n.p.
- 86 _____. *Peezen*. Curitiba, Araucária Cultural, 1985. n.p.
- 87 MATTOSO, Glaucio. *O que é poesia marginal*. São Paulo, Brasiliense, 1981. 84p.
- 88 MONTALVÃO, Fernando. *Planos médios de um óculos escuro*. Curitiba, VBC, 1988. 93p.
- 89 MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira*. 5.ed., São Paulo, Ática, 1985. 303p.
- 90 MURALHA, Sidônio. *Os olhos das crianças*. Curitiba, Littero-técnica, 1983. n.p.
- 91 _____. *O pássaro ferido*. Rio de Janeiro, Nórdica, 1972. 93p.
- 92 _____. *Pátria minha*. Curitiba, Littero-técnica, 1980. n.p.
- 93 NASCIMENTO, Fernando. *Poemas Comprimitos*. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 1984. n.p.
- 94 NASCIMENTO, Noel. *Coreto de papel*. Curitiba, Beija-flor, 1983. 104p.
- 95 NASSAR, Paulo et alii. *Tempos*. São Paulo, Cooperativa de Escritores, 1978. 82p.
- 96 NETO, João Cabral de Melo. *Poesias completas*. 3.ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1979. 385p.
- 97 OLIVEIRA, Caco de. *Logo*. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 1988. n.p.
- 98 OLIVEIRA, Jair. *Revisão*. Curitiba, Edição do Autor, 1987. 111p.
- 99 PARANÁ, Sílvio. *Um lugar chamado eu*. Curitiba, Ghignone, 1985. 59p.
- 100 PAES, José Paulo. *Um por todos*. São Paulo, Brasiliense, 1986. 220p.

- 101 PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982. 368p.
- 102 _____. *Signos em rotação*. 2.ed., São Paulo, Perspectiva, 1976. 313p.
- 103 PELLEGRINI, Domingos et alii. *4 Poetas*. Curitiba, Cooperativa de Escritores, 1976. 69p.
- 104 PERRINI, Edival. *Olhos de Quitanda*. Curitiba, Edição do Autor, 1986. 47p.
- 105 _____. *Poemas do amor presente*. Curitiba, Beija-flor, 1980. 108p.
- 106 PILAR, Batista de. *Três Marias e outros poemas*. Curitiba, Edição do Autor, 1985. n.p.
- 107 PINA, Cláudia de et alii. *Luara*. Curitiba, Grupo Encontro, 1982. n.p.
- 108 PIGNATARI, Décio. *Comunicação poética*. 3.ed., São Paulo, Moraes, 1981. 59p.
- 109 _____. *Poesia pois é poesia*. São Paulo, Duas Cidades, 1977. 208p.
- 110 _____. *Semiótica e literatura*. 2.ed., São Paulo, Cortez e Moraes, 1979. 121p.
- 111 PIRES, Delores. *Criação*. Curitiba, Edição do Autor, 1989. n.p.
- 112 _____. *Vão*. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 1987. n.p.
- 113 POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. 5.ed., São Paulo, Cultrix, 1986. 218p.
- 114 QUINTANA, Mário. *Apostamentos de história sobrenatural*. São Paulo, Círculo do Livro, 1982. 334p.
- 115 RANTKE, Eulália Maria. *Espítal*. Florianópolis, Fundação Catarinense de Cultura, 1980. 87p.
- 116 _____. *O sermão das sete palavras*. Florianópolis, Thesaurus, 1986. 107p.
- 117 RUIZ, Alice. *Navalhanaliga*. 2.ed., Curitiba, Secretaria de Estado da Cultura, 1982. n.p.
- 118 _____. *Paixão xama paixão*. Curitiba, Ed. Leminski, 1983. n.p.
- 119 _____. *Vice-Versos*. São Paulo, Brasiliense, 1988. 94p.
- 120 SAMWAYS, Marilda Binder. *Introdução à literatura paranaense*. Curitiba, Livros HDV, 1988. 211p.

- 121 SCHERNER, Leopoldo. *O cântico dos cânticos*. Curitiba, Littero-técnica, 1981. 39p.
- 122 _____. *O dia anterior ao 1º dia da criação*. São Paulo, Bolsa Brasileira do Livro, 1965. 92p.
- 123 SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. 2.ed., São Paulo, Brasiliense, 1985. 257p.
- 124 SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 8.ed., Coimbra, Almedina, 1988, vol. 1. 617p.
- 125 SIMÕES, João Manuel. *Canto em mí(m)*. Curitiba, Littero-técnica, 1982. 66p.
- 126 _____. *Canto plural*. Curitiba, HDV, 1990. 91p.
- 127 _____. *Guetúica*. Curitiba, Littero-técnica, 1982. 53p.
- 128 _____. *Inscrições para os muros de Babilônia*. Curitiba, Littero-técnica, 1982. 70p.
- 129 _____. *Odes, elegias e outros poemas*. Brasília, Thesaurus, 1987. 78p.
- 130 _____. *Poemas de infância*. Curitiba, HDV, 1989. 80p.
- 131 _____. *Poemas de um heterônimo crí(p)tico*. São Paulo, Grafikor, 1988. 65p.
- 132 _____. *Rapsódia Européia*. 2.ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. 89p.
- 133 _____. *Rapsódia Mineira*. Rio de Janeiro, Philobiblion, 1987. 49p.
- 134 _____. *Rudepoema*. Curitiba, Littero-técnica, 1985. 26p.
- 135 _____. *Síntaxe do silêncio*. Curitiba, Littero-técnica, 1984. 61p.
- 136 _____. *Sonetos Escolhidos*. Rio de Janeiro, Philobiblion, 1986. 85p.
- 137 _____. *Suma poética*. 2.ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. 82p.
- 138 SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. *As vencedoras, as batalhas*. Paranavaí, Fundação Cultural de Paranavaí, 1987. 129p.
- 139 _____. *Auto (cine)biografia*. Paranavaí, Edição do Autor, 1988. 36p.
- 140 _____. *Bom dia, magia*. Paranavaí, Edição do Autor, 1988. 34p.
- 141 _____. *Cantares de Elpenor*. São Paulo, Edição do Autor, 1986. 66p.

- 145 _____. *Don't bogart me.* Paranavaí, Edição do Autor, 1988. 28p.
- 146 _____. *Epístola aos mortos.* Assis Chateaubriand, Edição do Autor, 1988. 25p.
- 147 _____. *Infinewton Isaac.* Paranavaí, Edição do Autor, 1988. 37p.
- 148 _____. *Não norarei amanhã.* Assis Chateaubriand, Edição do Autor, 1985. 36p.
- 149 _____. *No mar, morto.* Paranavaí, Edição do Autor, 1987. 18p.
- 150 _____. *Nora nora.* Paranavaí, Edição do Autor, 1981. n.p.
- 151 _____. *O anjo negro.* Paranavaí, Edição do Autor, 1987. 17p.
- 152 _____. *O enterro de sol.* Paranavaí, Edição do Autor, 1988. 49p.
- 153 _____. *Olhos vermelhos.* Assis Chateaubriand, Edição do Autor, 1982. 25p.
- 154 _____. *Para a biblioteca de Alexandria.* Paranavaí, Edição do Autor, 1987. 136p.
- 155 _____. *Tatuagens de Nathannael.* Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 1981. 165p.
- 156 SZNECZUK, Aline. *Áspides.* Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 1985. n.p.
- 157 _____. *Palavreiros.* Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 1985. n.p.
- 158 TAVARES, Ulisses. *Pega gente.* São Paulo, Pindeíba, 1978. 94p.
- 159 TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro.* 2.ed., Rio de Janeiro, Vozes, 1973. 270p.
- 160 VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou.* 18.ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988. 314p.
- 161 WACHOWICZ, Ruy Christovam. *História do Paraná.* 6.ed., Curitiba, Gráfica Vicentina, 1988. 274p.
- 162 WILSON, Edmund. *O castelo de Axel.* 2.ed., São Paulo, Cultrix, 1985. 220p. n.p.
- 163 WOJCIECHOWSKI, Thadeu. *Meteoro.* Curitiba, Edição do Autor, 1983. 60p.
- 164 WOJCIECHOWSKI, Thadeu et alii. *OSS.* Curitiba, Grupo OSS, 1985. 40p.

- 165 _____. *Sala 17*. Curitiba, Movimento Sala 17, 1978. 388p.
- 166 WOLFF, Sônia Bittencourt Nunes. *Bando da Lua*. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 1988. 31p.
- 167 XAVIER, Arnaldo. *A reza da recusa*. São Paulo, Pindaíba, 1982. 62p.